الحقْنا

(مِنْ وحْي تظاهرة ١٩ تموز)

«يا حضرة النائب، هذا لا يجوز»!

* *

ما أصعَب أن تخترق هذه الدوريّات والدّبابات؛ وما أصعب أن تنظر في وجوه هؤلاء العسكر المدجَّجين – حتى الأسنان – بالسلاح والعتاد والقهر والفقر وحقد السلطة!

* *

«يا حضرة النائب، هذا حرام!»

* *

قضيتُ الليل كلَّه، متوفزاً بانتظار الصُّبح. إذن، ستنطلق التظاهرة، وسيكون على رأسها العمّال، وسأكون هناك. سأكذبُ على زوجتي، وسأخدعُ أهلي.سأكونُ هناك عند الساعة العاشرة... بل قبل هذه الساعة. ولن تعادل سعادةَ سعادتي التي سأشعر بها صباحَ الغد. لقد طال الانتظار، وسنقول كلمتنا هذه المرة: في الشارع، وبملء حناجرنا!

* *

كان يضرب بقبضتيه اليافعتيْن على سيّارة «الراينج روفر» التي تقلّ النائب: «يا حضرة النائب، هذا لا يجوز! قلتم لنا أن نتوجَّه بالتظاهرة إلى القصر الحكومي، لا إلى مقرّ الاتحاد العمّالي العام».

–غوغائي !

– أنا غوغائي؟ الآن عرفناك يا حضرة...، يا مُعارض!

وانهالتْ أعقاب البنادق!

* *

– ستشارك في التظاهرة، أعرف ذلك. لكن هل أنت مقتنع بمن سيكون على رأسها؟

– ليس تماماً.

– ومع ذلك، ستذهب؟

– .....

– على كل حال لن تكون الرجلَ الذي عرفتُه وأحببتُه، إن لم تفعل!

– لا تقلقي. عند أوّل إشارة خطر، سأهرب.

– سأفكّر بك، وسأفتّش عنك على شاشة التلفزيون.

* *

«أجلْ لم ينكصْ عن مظاهرةٍ مِن المظاهرات التي دعتْ إليها اللجنة، ولكنّه كان يفقد جنانَه عند ظهور اللوريات المحملة بالجنود، وخاصةً عند انطلاق الرصاص وتساقط الضحايا (...) كانت أعمالُ البطولة تتراءى لعيْنيه رائعةً باهرةً تخطف الأبصار؛ وطالما أنْصَتَ إلى نداء باطني يهيب به إلى الإقدام والتأسي بالأبطال، ولكنْ كانتْ تخذله أعصابُه في اللحظة الحاسمة؛ فما إن تنحسر موجةُ المعركة حتى يجد نفسه في المؤخِّرة، إنْ لم يكن مختبئاً أو هارباً، ثم يعود إلى التصميم على مضاعفة البذل والكفاح والتماسك بضمير معذّب وقلب حائر ورغبةٍ في الكمال لا تُحَدّ، متعزّياً أحياناً بقوله: ما أنا إلا محارب أعزل، ولئنْ فاتني الرائع مِن أعمال البطولة، فحسبي أنني لم أتردّدْ مرة واحدةً عن الإلقاء بنفسي في أتون المعركة». (نجيب محفوظ، **بين القصرين**، طبعة دار القلم، بيروت، ص ٤٧٤).

* *

الشوارع مقطوعة. هل نحنُ في التشيلي التي صوَّرتْها ايزابيل اليندي في **بيت الأرواح**؟ وماذا ستفعل هذه الدّبابات الكثيفة؟ لعلّها ستمنع المندسّين، حفاظاً على الاستقرار والسلامة العامة وإنجازات «الطائف»!.

* *

«قبضنا على عدة مندسّين»، قال وزير الداخلية، «وهم فلسطينيون من جماعة عرفات». المحرِّضون على التظاهرة فلسطينيون وشيوعيون، يا صاحبي. هل تريدون عودة رموز الحرب، سأل رئيس الوزراء الصحفيين؟

لا نريد الحرب، ولا نريد رموز هذه الحرب. ولهذا، سننزل إلى الشارع، ونهتف ضد الحكومة التي تلف أمراء الحرب وتحميهم!

* *

– احملوه إلى سيّارة الجيب!

– خذونا كلنا، ما عمل شيئاً، حرام عليكم!

صرخت الفتاةُ وهي تتشبَّثُ بالفتى. الصفعات والضربات وأعقابُ البنادق تنهالُ أكثر قسوةً على رأسه. قبعته السوداء تسقط:

– أنا ما قلت شيئاً. كل ما قلته له: «يا حضرة النائب، هذا لا يجوز»!

* *

«هم مين، ونحن مين؟

هم الأمراء والسلاطين!

ونحن الحرب: حَطبها ونارها

ونحن الجيش اللي يدمّرها!

هم مين ونحن مين؟

نحن قرنفل على ياسمين!

هم الڤيلا والعربيّة

والنساوين المتنقّية!»

من قبره طلع الشيخ إمام، يحثّ التظاهرة ويؤمّ المتظاهرين!

* *

«أقبل على السرادق الضخم، وألقى نظرةً شاملة على الجموع الحاشدة، مسروراً بكثرتها الهائلة. وتطلّع مليّاً إلى المنصّة التي سيعلو عندها عمّا قليل صوتُ الشعب، ثم اتّخذ مجلسه. إنّ وجودَه في مثل هذا الجمع الحاشد يُطلق مِن أعماق ذاته الغارقة في الوحدة شخصاً جديداً ينتفض حياةً وحماساً. هنا ينجبس العقلُ في قمقم إلى حين، وتنطلق قوى النفس المكبوتةُ طامحةً إلى حياةٍ مفعمةٍ بالعواطف والأحاسيس دافعةً إلى الكفاح والأمل، وعند ذاك تتجدّد حياته وتنبعث غرائزُه وتتبدّد وحشتُه ويتّصل ما بينه وبين الناس، فيُشارك في حياتهم ويعتنق آمالهم وآلامهم. إنّه بطبعه لا يطيق أن يتخذ مِن هذه الحياة حياةً ثابتةً له، ولكنْ لا بد منها بين حين وآخر حتى لا ينقطع ما بينه وبين الحياة اليومية، حياة الناس».. (نجيب محفوظ، **السكّرية**، طبعة دار القلم، ص ٣٨).

* *

صرخت امرأةٌ كهلة في وجوههم:

– روحوا حاربوا إسرائيل. حرام عليكم أن تضربوا أولادكم!

وتعالت هتافات:

«يا جندي، أبوك معنا

ضبّ سلاحك، والحقنا!».

* *

سألتُ صاحبَ الدكّان:

– ستنزل إلى المظاهرة غداً؟

– دخيل عرضك يا خيّي. بكرا بيضربوكم، واللي ضَرَب ضَرَب، واللي هرب هرب!

في الصبّاح، قَبّلْتُ زوجتي وطفلتي، وقفزتُ السلّم أربعاً أربعاً.

سماح ادريس

قضية نصر حامد أبي زيد من جديد

رَدْمُ الجامع والجامعة معاً!

فيصل درّاج

قد تأخذ «قضية نصر حامد أبي زيد» شكل صراع بين الكفر والايمان أو بين الدين والعلمانية (كما لو كانت الأخيرة نقضاً للدين ونفياً للايمان!) بقدر ما تبدو، في مستوى آخر، مواجهةً بين الجامع القديم والجامعة الحديثة. غيرَ أنّ القضيّة المشتعلة الآن بعيدةٌ عن هذا البعد كله، لأنها في جوهرها العميق، مسألةٌ دنيوية كاملة محمّلة بمفهوم **المصلحة**، في دلالاته الخاصة والعامة في آن. ففكر أبي زيد، وما يمثّله وظيفةً وانتساباً، يدافع عن المصلحة الوطنية العامة، ويفضح الاستعمال النفعي للدين، ويهتك تسليعَ الدين وادراجه في سلع أخرى .... وأمّا الفكر الآخر فيجعل من الدين تبريراً أو تسويغاً لمصالح ذاتيّة، تُعارضُ في جوهرها الدينَ وتنفيه، وتعارض، بالتالي، كلَّ مَنْ يَفضح آليةَ الزور والتّزوير، وتُلقي عليه بتهم الكفر والردّة وصولاً إلى إهدار الدم والمطاردة.

مأساة أبي زيد أنّه يرى الدنيا قبل ان يرى الآخرة، أي أنّه يرى المسلم المقيّد، الذي جاء الإسلام لتحريره، قبل أن يصل إلى الآخرة!

في زمن قضى وابتعد، كان طه حسين يدافع طليقاً عن الجامعة الجديدة، ويعمل لاهثاً لتأكيدها وتكثيرها، لا نفياً للجامع ووظائفه، بل توسلاً لمسالك جديدة، تحتفل بألوان حديثة من المعرفة، وتفتح أبوابَ المجتمع على دروب تاريخية جديدة. وقد تبدو «قضية نصر حامد أبي زيد»، القائمة اليوم، ثأراً دينياً من جامعة علمانية، أو ثأرَ شيخٍ قديمٍ من مثقفٍ حديث. لكنّ تأمّل الأمور يلغي هذا الاحتمال ويقصيه؛ فما يقوم به «الشيخ الجديد» يردم الجامعةَ والجامعَ معاً، ويبني على أطلالهما معبداً هجيناً جديداً، قوامُهُ المصلحة الذاتية المطلقة المتحرّرة من المراجع جميعها. فلو كان الهدف من القضية إعلاءَ شأن الجامع وهدمَ ما عداه لكان المطلوب، في سياق الهزيمة والانحدار والإذعان، استنفار هِمَم المسلمين وعزائمهم على ما يذود عن هيبة الجامع وكرامته، ذلك الجامع الذي سكنته المذلّة في القدس وكابول وسراييفو وبقاع أخرى متعددة ... لكنّ الهدف ينحرف سريعاً عن دروب المسجد، المحاصَرِ بالمذلّة والهوان، ويندفع لاهثاً إلى «مصارف إسلامية»، يرى شيخُها المستشارُ أن عزّ المسلمين هو في الآخرة السرمدية لا في الدنيا العارضة. ومأساة أبي زيد أنه يرى الدنيا قبل أن يرى الآخرة، أي أنه يرى المسلم المقيّد، الذي جاء الإسلام لتحريره وفكّ قيوده وإطلاقه فاعلاً وكريماً في الدنيا، قبل أن يصل إلى الآخرة.

ومع ذلك، فإنّ وضع نصر حامد أبي زيد مزيجٌ من المأساة والحصار وأطياف الموت. وهذا الوضع يستدعي السياق؛ وكلمة السياق تومئ إلى حاضر مثقل بأزمته المتوالدة، التي بدأت بهزيمة الخامس من حزيران وانتهت إلى استنقاعٍ. وبسبب هذا الاستنقاع، الذي لا يؤكّد هزيمة سابقةً إلا لينفتح على هزيمة لاحقة، تنتهي القضيةُ العادلة إلى الحصار والمطاردة، ويعيش الباحثُ العادلُ زمانَهُ متَّهَماً ومطارَداً. فليست تهمةُ التكفير جديدة في تاريخ الفكر العربي الحديث، لكنّ الجديد فيها هو رضوخ الدولة الى مطالب من يطلق الاتهام ويصنعه، واستعمالُ أجهزة «الدولة

تهمة التكفير ليست جديدة في تاريخ الفكر العربي الحديث، لكنّ الجديد هو رضوخُ الدولة إلى مطالِب المكفّرين!

الحديثة» لإصدارِ الأحكام الظالمة وتطبيقها. وما حكم التفريق الصادر عن محكمة الاستئناف في القاهرة، في الرابع عشر من حزيران الماضي، إلا صورة «دولة حديثة» تضع أجهزتها في خدمة قوى تقليدية عاتية، تقوم في

داخل الدولة وخارجها في آنٍ، وكأنّ هذه الدولة الظاهرية جملة أدوات ووسائل لدولة باطنية أخرى أكثر قوةً، وأشدّ خطراً. واتكاءً على تداخل هاتين الدولتين قامت محكمةُ الاستئناف في القاهرة بالتفريق بين حامد أبي زيد وزوجته الدكتورة ابتهال يونس، بحجة كفر الزوج وارتداده عن الإسلام. ولا يتمثّل الأمر، البالغ في خطورته، في قيام فئة بتكفير مجتهد إسلامي وباحثٍ دؤوبٍ عُرِف بالدقة والأمانة، بل يتجلّى الخطرُ الكليُّ في إعطاء التكفير المرغوب طابعاً رسمياً وصفةً تشريعيةً قانونية. فوفقاً للحكم القضائي، الصادر عن محكمة الاستئناف، يغدو نصر حامد أبو زيد كافراً، من وجهة نظر القانون الرسمي، أي من وجهة نظر الدولة والمجتمع ... الأمر الذي يجعل دَمَهُ مستباحاً، وَقَتْلَهُ فضيلةً، وإعْدَامَه واجباً يفتح أمام فاعِلِهِ دروبَ الجنّة والثواب!

تدور الظاهرة في مسار متقهقر، كأنّ الدولة العربية تنسحب من الحاضر وتتقهقر راجعةً إلى زمن سحيق محدّد الملامح، حيث لا مكان لـ «انتصارات المسلمين»، بل المكانُ كلُّهُ للجانب المظلم الذي تراكم في تاريخ المسلمين، أو تراكَمَ في تاريخ الهزائم الاسلامية. وبسبب هذا التراجع المروِّع قد يكون غريباً أن يُبعث مبدأ «الحسبة» من قبره (بعد أن كان عبد الناصر قد ألغاه في منتصف الخمسينات)، وأن لا يعرف القضاءُ المصريُّ الحديثُ حادثةً مشابهةً لقضية أبي زيد منذ أن تأسَّسَ في عام ١٨٨٢، وأن تُصدر محكمةُ الاستئناف حكماً قضائياً ليس من اختصاصها، وأن يتم العَبثُ بمعنى التفريق؛ ذلك أن الزوجة لم ترَ في اجتهاد زوجها كفراً، أو ما هو قريبٌ منه. ويرتفع العبث ويشتدّ حين

الأجهزة المصرية تطارد قائد الجماعة الإسلاميّة، والجهاز القضائي يطارد أبا زيد!

تستصدر مجموعةُ باحثين مِن محكمة الاستئناف (وهي جهاز من أجهزة الدولة) ما يشرّعُ حكم التكفير ويسبغ عليه صفةَ الحقيقة. ويبلغ العبثُ الأسودُ منتهاه حين يُصدر «أمير المؤمنين»، المقيم في ربوع سويسرا، حكمَهُ بإهدار دم نصر أبي زيد، وإهدار دماء المدافعين عنه... كأنّ في أجهـزة السلطة الرسمية ما يمتثل إلى رغبة «القائد الإسلامي»، الذي تطارده الأجهزةُ ذاتها!

تكشف السلطةُ التلفيقيّةُ عن ضعفها المتنامي، بقدر ما تكشف عن تزايد نفوذ «القوى المتأسلمة» في المجتمع والدولة معاً، بشكل يقود الدولة إلى البحث عن سلامتها الذاتيّة في معادلات صغيرة وعقيمة وضيّقة الأفق، تنقذ أفرادَ الأجهزة وتبدّد فاعليةَ هذه الأجهزة. ولعل سياسة المساومات الصغيرة هي التي أفضتْ بالسلطة إلى ازدواجيّة قاتلة؛ فهي حديثة وتقليدية في آن: مع التكفير وضدّه؛ وهي تطارد الجماعات الإسلامية المسلّحة، وتحتضن القوى الإسلامية التي لم تتسلّح بعْد؛ وهي التي تخلق شروط نهوض الفكر الديني المنغلق، وتقوم لاحقاً بمطاردته

الحلف الجديد المقيت

حين قرأتُ نبأ الحكم بتفريق حامد نصر أبي زيد عن زوجته، كان ردّ الفعل الأول عندي: هذا دليلٌ جديد على «الرداءة» التي أصبحت تطغى على حياتنا العامة،بمختلف مظاهرها، وعلى كافة الصعد: السياسية والاجتماعية والثقافية.

«رداءة» تتلبّس لبوس العدالة، وتعتمد على الدين وهي تشوّهه.

فنحن لم نعرف الإسلام على هذا الشكل المتزمت الضيّق الذي يصورونه به اليوم. بل عرفنا الإسلام السموح الرّحب الذي يحمل سرّ انتشاره وتقديره عبر الأزمان والأماكن. وهؤلاء الذين ينصّبون أنفسهم قضاة بدعوى حماية الدين، إنما يشوّهونه أبلغ تشويه حين يسوّغون لأنفسهم تكفير الآخرين لمجرّد أنهم خالفوهم الرأي في قضية شرعيّة. والأنكى من ذلك أنهم قد يكونون من أعتى الجهلة حتى في شؤون الدين!

ولكننا في الوقت نفسه لا نعفي السلطة السياسية من محاولة استغلال القضية لتميز بين نوعين من «الأصوليين» من أجل ضرب أحدهما بالآخر، أو من أجل احتواء «الإرهاب الأصولي» من قبل «الأصولية» المقبولة من لدن النظام المصري.

ونعتقد أن من مهمة المثقفين العرب اليوم أن يقفوا ضد هذا الحلف المقيت الجديد: حلف النظام الرسميّ العربيّ و «المعارضة» الأصوليّة «المهذّبة» والملطّفة والمدجّنة. ولا يسعنا في هذه المناسبة أيضاً إلاّ أن نذكّر بقمع النظام للصحافة وحرّيتها، وذلك بعد إقراره القوانين التي صدرت مؤخّراً بحقِّ الصحافة.

الإرهـاب إذن يـواجـه مثـقـفـي مصر، ومثقفي الوطن العربي، من جهات عدّة: إرهاب من النظام، وإرهاب من بعض الحركات الأصوليّة، وإرهاب من الزواج الخفيّ المعقود بين الطرف الأوّل وبعض «قضاة» الطرف الثاني. وعلى جسد المثقف يتناوب الجلاّدون بالضرب.

إنّ القول بأنّ أبا زيد قد أهانَ الإسلام لا يستحقّ حتى الردَ، ولا يسيء إلى أحد بقدر الإساءة إلى الإسلام نفسه لأنه يصوّره كياناً هشّاً سريع العطب يتفتّت عند أوّل معول سينقض عليه ... هذا، مع تأكيدنا على أن جهد أبي زيد لم يكن الهدم والتجريح – كما ادّعى الجهلة المتلبّسون بالدين زوراً – وإنّما كان يتابع نسقاً احتجاجياً وعقلياً كذاك الذي كان مارسه طه حسين وعلي عبد الرازق في وجه سلطة تقديس النصوص والطقوس البشريّة سعياً إلى ارتقاء هذا الفرد العربي المسلم المقموع مِن غير طرف وسلاح وكنيسة.

تحيّة إلى زَميل الحرف والجهد والتعب المهدور على عتبات الجهل والخرافة، وتحيّة إلى زوجته الدكتورة ابتهال يونس التي تواجه اليوم الظلامَ بسلاح الوفاء والحبّ ... وشراكة العمر الطويل.

سهيل إدريس
جريدة السفير،
منتصف حزيران ١٩٩٥

وإطلاق الرصاص عليه . وربما يعطي الدكتور عبد الصبور شاهين، وهو العدو الأول لفكر نصر حامد أبي زيد، صورةً عن طبيعة السلطة المصرية المأخوذة بالتلفيق والمساومات الصغيرة: فهو عضو في الحزب الديمقراطي الحاكم الواسع السلطة والبالغ النفوذ؛ وهو شيخ مسجد عمرو بن العاص، الذي تؤمّه حشودٌ حاشدة في يوم الجمعة؛ وهو نجمٌ إعلامي شهير يعرفه نظارةُ التلفزيون جيداً؛ وهو مُستشارٌ لـ «الشركات الإسلامية» التي تحوّل الدين إلى إعلان تجاري وترصّع الدين – الإعلان بأسماء علماء يتوزّعون على المساجد والتلفزيون في آن. يتوزّع الدكتور شاهين على مناصب عديدة: فهو مثقّف حديث لأنه ينتمي إلى «حزب سياسي» صفتُهُ الأولى الديمقراطية؛ وهو رجل الأعمال المحصّن بالدين وبالسلطة الحاكمة وبجهاز إعلامي فاعل يمزج بين الدين والاستثمار وأقوال رجل الدين والربح السريع المكفول.

في إطار سلطة منسوجة من التلفيق والمساومة، وفي مدار مجتمع مُتْعَبٍ أضاعَ الأفق، نمتْ جماعاتٌ متأسلمة تروّض المجتمعَ والسلطة وتفرض نفسها، وبشكل متصاعد، وصيّاً على المجتمع والسلطة، حتى باتت الشعاراتُ الإسلامية عملةً يومية في المجالات كلها: يَؤُمُّها المثقفون وإن كانت يَساريَّتُهُم باذخةً في زمن مضى؛ وتأخذ بها الشركاتُ سعياً وراء «الربح الحلال» السريع؛ وتسير إليها الجماهيرُ الفقيرة والمتعبة التي تجد في الدين هويةً وملاذاً؛ وتُهرول إليها الأحزابُ السياسية – تقليدية كانت أم علمانية وديمقراطية – ؛ وتكثّر منها الدولة وأجهزتها، فيصبح الحزبُ مؤمناً، كما الصحيفةُ والإعلان الانتخابي وخطبةُ يوم النصر. وواقع الأمر أنّ الركون إلى الدين كان يتمُّ في دائرة خادعة ومخادعة: فبينما كانت الجماهير ترى في الدين حصناً وملاذاً وهويةً ومتنفساً لمواجهة واقع اجتماعي ووطني، سماتُهُ العجزُ والهزيمةُ والبَطَرُ السفيهُ والفقر وضياع الأمان وانغلاق الأفق والتطرُّف الاقتصادي والإرهابُ الاستهلاكي... كانت الأحزابُ السياسيةُ، التي فقدت مصداقيتها، تُكاثِر من شعاراتها الدينية بحثاً عن مصداقية مفقودة، وتعبيراً عن عجز عن التجدّد والتجديد، وتأكيداً لذرائعية قديمة وجديدة تقدّس المنفعة وتهمّش الحقيقة. وأمّا الأحزاب المتأسلمة الجديدة، التي ولدتْ في سياق الهزيمة ونمت فيها وتلقّتْ دعمَ الدولار النفطي في أشكاله كلها، فقد أخذتْ بإيديولوجيا إسلامية إطلاقية، ترى فيما عداها من الإيديولوجيات كفراً محضاً، وترى في قولها الوحيد الحقيقةَ الواحدةَ والوحيدة. وكان منطقياً أن يكون الاحترابُ الداخلي علاقةً داخلية في فكر وثوقي مطلق، وأن يكون نفيُ

النزوعات التجهيلـيّة المتأسْلِمَة هي امتدادٌ للايديولوجيات السلطوية الوثوقيّة المسيطرة المدمّرة للعقل!

الآخر امتداداً له، وألاّ يكون للحوار موضعٌ أو شبه موضع. وهذه الوثوقية، وهي تجهيل معمَّم له لفظيّة دينية، لا يفسّرها الدولارُ النفطي وحده، ولا تدخّلاتٌ معادية للعروبة والإسلام فحسب، بل تعثر على تفسيرها المنطقي في مناخ عربي معمور باللاعقلانية سياسةً واقتصاداً وثقافة. ذلك أنّ هذه النزوعات التجهيلية لم تكن ممكنةً إلا بعد ممارسات سلطوية متتالية، طاردتْ طويلاً العقلَ والعقلانيةَ والعلمَ والعلمانيةَ والتنويرَ والخطابَ الموضوعيَّ التنويريَّ، وكرّست التجهيلَ المجتمعيَّ قاعدةً واستئصالَ المحاكمة منهجاً وتثبيتَ الإذعان والخضوع مبتدأً وخبراً. ولهذا لم تكن النزوعات التجهيليّة، ذات اللفظيّة الدينية، إلا امتداداً للايديولوجيات السلطوية المسيطرة التي تتسم بتدمير العقل وتقديس الثنائيات الشكلانية.

وعن التصوّر الشكلاني المُؤطَّر دينياً، صدرتْ ثنائيات: الكفر/ الإيمان، الشرق/ الغرب ، الإسلام/ الجاهلية ، العلم/ الإيمان ... وكان طبيعياً، وفي سياق اجتماعي يهمش الحوار والإرادة الاجتماعية، أن يتابع المنطقُ الوثوقيُّ الشكلانيُّ طريقَه، وأن يتقدم مؤكداً نفيَ الآخر ونبذ المختلف. فانتقل من تكفير الفكر إلى تكفير المفكِّر،لينتقل لاحقاً من إعلان التكفير إلى إعدام الكافر المفترض، كما لو كان الإرهاب جزءاً من الدعوة الإسلامية وشرطاً لها. ومن أجل الإعلان عن نفوذ هذا الفكر وسطوته، فقد فرض ذاته قاضياً على الإبداع الفني والفكري، سواء ارتبط بحاضر يعيش فيه نجيب محفوظ أو ينتمي إلى ماضٍ عرف ابن عربي، مغرقاً أسواق الثقافة بفولكلور ديني لا علاقة له بالعقل وبالواقع وبالتاريخ . وبسبب مناخ موسوم بالانحطاط أصبح النصُّ الديني، المؤوّل شكلانياً، مجالَ تنافس شديد بين السلطة والجماعات الدينية، حتى أصبح الشيخُ وظيفةً وضرورةً وصناعةً ملازمةً للسلطة، مثلما هو ملازم للجماعات التي تناهضها.

الشيخ متولّي شعراوي رفع «السادات» إلى مقام الرُّسل، وبرّرَ السلامَ مع «إسرائيل»، وحارَبَ الطبَّ والعلمَ والكهرباءَ، وعمل مستشاراً لـ «الريّان»، وبارك الغزو الأمريكي للخليج!

ومهما كانت حدودُ التنافس بين السلطة والمعارضة الدينية، فإنّ هذا التنافس قد دار حول عنصرين: إنتاجُ التأويل الديني الموائم (وعلاقاتُه: الشيخُ والنص والإعلان)، واستهلاك التأويل الديني المُنْتج (وعلاقاتُه: الإنسان والتربية والإعلان). ولقد اجتهد التنافس، في شكليه، في إنتاج جماهير تابعة متخفّفة من العقل والمحاكمة، ومأخوذة باللفظ والانفعال والصوت والحركة والنبرة والسُّبْحَة واللباس ... وتمّ كل هذا في دورة مؤسسية تتضمن «صناعة الشيخ الجماهيري» و «صناعة المريد المذعن»، أي صناعة الجهل المُعمَّم الذي يبدأ بتقديس النصّ وينتهي طائعاً إلى تقديس الشيخ الذي يقرأ النص، سواء أكانت القراءة صحيحة أم خاطئة. ولعل هذه الملاحظات تضيء، ولو من بعيد، ظاهرةً اجتماعية أقرب إلى اللغز وهي ظاهرة الشيخ متولّي شعراوي، رجل الدين الأكثر شعبيةً وفاعلية في مصر ولعقود متوالية. فهذا الشيخ الواضح في سلوكه وكلامه، صلّى لله

ركعتين حينما هزمت إسرائيل عبدَ الناصر، ورفعَ الساداتَ إلى مقام الرُّسُل والأولياء، وبرّر السلامَ مع اسرائيل، وحارب الطبَّ والعلمَ والكهرباء، وعمل مستشاراً لـ «الريان» الذي نهب أموال المصريين ونقلها إلى بنوك الغرب، وبارك غزوَ الولايات المتحدة للخليج وتدميرَ العراق ... وبقي رغم هذا كله الشيخَ الذي تحجّ إليه القلوب: فهو نجم الراديو والتلفزيون، ونجم الكاسيت، ثم نجم الفيديو، وهو دائماً رجل الدين الذي تحتاجه السلطة لينصرها، وهو رجل الدين الأكثر مبيعاً في سوق الكتاب، مثلما برهن أكثر من مرة في معرض القاهرة الدولي للكتاب.

لجنة الترقية التي دانت «أبا زيد»: أستاذ معروف بسرقاته العلميّة، وناقد رفض جائزة صدّام دون أن يعيد قيمتها، ولغويّ يتحوّل إلى معلن دينيّ!

في هذا المدار الموسوم بالعَسف واللاعقلانية والظلام ورخاوة الدولة يتم تكفير نصر حامد أبي زيد، وتعطي محكمة الاستئناف في القاهرة حكماً بالتفريق بينه وبين زوجته، ويهدر «أمير المؤمنين» المقيمُ في سويسرا دمَه، ويصمت أكثر من مسؤول في الدولة عن القضية، بحجة أنّه أمرٌ يرتبط بالقضاء... لا بآلة سياسيةٍ ذات غطاء ديني، ليس آخرُ عناصرها قاضياً وصل من السعودية حديثاً، ويعتمر الباكستانية، وينطق هادئاً بحكم يرمي بنصر حامد أبي زيد إلى التهلكة. وربما يسمح تأمل الأسماء التي صاغت قضية أبي زيد بالتعرف على ذاك السديم، الذي يحدد معنى الكفر والايمان. فالدكتور عبد الصبور شاهين، وهو نجم جماهيري يتطلّع البشر العاديون إلى تقبيل يده، تخفّف من لقب دكتور، بعد صعود التيارات الاسلامية، وآثر عليه لقب الشيخ، مثلما ابتعد عن البحث العلمي في اللغويات واقترب من شؤون «الاقتصاد الاسلامي»، فعمل مستشاراً وواعظاً ومُعْلِناً دينياً[1]، وجمع بين كلية دار العلوم – جامعة القاهرة – حيث يرئِسُ قسم اللغويات، وجامع عمرو بن العاص في القاهرة القديمة، حيث يؤدي دور الواعظ الديني. أمّا كيف يعالج الدكتور عبد الصبور قضيةَ نصر فيمكن تلخيص منهجه في الجمل التالية: «مشكلة نصر أبو زيد أنّ عقله شُحِنَ بمصدرين للمعرفة في منتهى الخطورة، الأول الماركسية والثاني أفكار محي الدين بن عربي، وهو معروف عنه أنه مجدّف. كما دخلتْ على نصر المؤثراتُ الصهيونية، ولقد كتب عنه محمد الحيوان أنه عميل إسرائيلي منذ ١٧ سنة، ولم ينفِ نصر أبو زيد ذلك. كما أنه حضر المؤتمر الصهيوني للأديان الذي عقد في اسبانيا تحت رعاية شيمون بيريز ممثلاً للموساد الاسرائيلي»[2]. في كلام شاهين تتقوّض كلياً أُسُس الحوار العلمي وتتهدم قواعدُ الاختلاف الفكري ويذهب الحديث إلى النميمة والتشهير وتشويه الصورة.

وبالإضافة إلى الدكتور شاهين تقف أسماء أخرى بوصفها أعضاء في لجنة الترقيات، منها: رمضان عبد التواب، الذي كان عميداً لكلية الآداب في جامعة عين شمس، وفقد منصب العمادة وبقي أستاذاً، بسبب سرقاته العلمية المتكرّرة التي صدر بصددها حكم قضائي أكدّها وحكم على صاحبها بالسرقة. والشخص الثالث هو الدكتور مصطفى هدارة أستاذ النقد في جامعة الاسكندرية: فقد كان تنويرياً في بداية السبعينات ثم استغنى عن التنوير في زمن «الصحوة الإسلامية»؛ مثلما كان من أعمدة مهرجان المربد في العراق وحائزاً جائزة صدام حسين، إلى أن جاء غزو الخليج فلعن العراق وأعلن عن رفضه للجائزة، من دون أن يعيد قيمتها المالية إلى المصدر الذي جاء منها[3]؛ وهو شهير بـ «الرسالة السرّية» التي أرسلها إلى الرئيس مبارك محذراً من «موبقات الماركسية»؛ وهي الرسالة التي نشرها أحمد عبد المعطي حجازي في مجلة **إبداع**، بعد أن أحالها رئيس الجمهورية عليه وتظهر فيها النميمة، مرة أخرى، منهجاً في ردهات الجامعة مخلوطةً بالاتجار وتأجير المعرفة والضمائر، ومذكِّرةً بزمن نقيض لذلك الزمن الذي أعطى طه حسين وأمين الخولي ومصطفى مشرفة. ويستطيع من يوّد أن يكمل عناصر الصورة التي تحتضن اللجنة الدائمة لترقية الأساتذة أن يلتقي بوزير للثقافة سابق ينفي في النهار ما قاله في الليل، وينقضُ في مَوْسم لاحق ما جاء على لسانه في موسم سابق؛ وإلى جانبه رئيسٌ سابقٌ لجامعة القاهرة يحلّ مسائلَ الجامعة وهو يتعبّد في مسجد نفيسة ... شيء بالغ العبث تنتقل فيه الأضرحةُ والمساجدُ وزوايا الأولياء إلى الجامعة، أو يتم فيه ترحيلُ الجامعة إلى زوايا الدروشة والبسملة والحوقلة والوعظ الإنشائي والبلاغة الماسخة.

وبالتأكيد فإنّ الأمر بعيد عن البراءة والاستغراق في تأمل المتناهي واللاّمتناهي، لأنه تكوّن في فضاء الربحِ والمنفعةِ والتأقلم مع المستجدات الاجتماعية. فمنذ بداية السبعينات وطّن عدد من المثقفين أنفسَهم على الانزياح من وضع الدكتور إلى مقام الشيخ، ومن مهمة الباحث العلمي إلى وظيفة الواعظ الديني. فبعد زمن مديح التنوير والاشتراكية والقومية جاء زمن مديح الايمان والأصول والشورى والخلافة والمدن المنوّرة. وكان هذا الانزياح ينطوي على عنصرين واضحين، يتمثّل أولهما في تأمين الربح السريع عن طريق إعلان لغويّ ديني بسيط؛ ويتجسّد ثانيهما في الانتساب المعلن، أو المستتر، إلى الحركات الدينية الصاعدة. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد أيضاً؛ ذلك أن بعضاً من المشايخ الجدد، وبعد صعود المواجهة المسلحة بين الدولة والمجموعات الدينية، أصبح يلعب دور الوسيط بين الطرفين، كما لو كان ينتسب إلى الطرفين معاً، أو كما لو كان ينتسب إلى الدولة الظاهرية والدولة الباطنية في آن. ولقد عبّر الانزياح اليومي والميسور

---

١ – **الأهالي**، عدد خاص يونيو ١٩٩٥ (كتاب **حد الردة لن يحكم مصر**).
٢ – مجلة **المصور**، العدد ٣٦٨٩ – ٢٣ يونيو ١٩٩٥.
٣ – **الأهالي** (**حد الردة لن يحكم مصر**).

للمثقف المصري من موقع الدكتور إلى مقام الشيخ عن الرخاوة المروّعة الثقافية التي تخففت غالباً من وظيفة القائد الاجتماعي، التي مارسها طه حسين والعقاد ومحمد مندور، وهرعتْ مسرعةً إلى وظيفة الوسيط. فالشيخ الجديد يوسّط الدين بين الربح والثقافة، ويتوسّط هو بين الدولة والفئات الدينية المتطرفة .. والمثقف الآخر يوسِّط التنوير بين الربح والثقافة، ويتوسط هو بين الدولة والفئات اليسارية المهمّشة. وتُهدَر المراجع الكبرى، في

يقول د. جلال أمين: «ما جدوى تظاهر بعض المثقفين بالتنوير وبمقاومة المتطرفين، ولا يتعرّضون لما تمارسه الحكومة بدورها في تقييد للحريات من تشجيع للشعوذة في التعليم ووسائل الإعلام؟»

معظم الحالات، تاركةً الكتلة الثقافية تتحلّل إلى أفراد مثقفين، يتحلّلون بدورهم من وظيفة الثقافة التنويريّة، بعد أن تحوّلَت الثقافة، كما التنوير، إلى سلعة بين السلع الأخرى. وهذا ما يشير إليه جلال أمين حين يقول: «فما جدوى التظاهر، من جانب بعض المثقفين، بأنهم مع التنوير وأنهم يقاومون الإرهاب الفكري من جانب المتطرفين، دون أن يتعرّضوا لما تمارسه الحكومة بدورها في تقييد للحريات من تشجيع للشعوذة في التعليم ووسائل الإعلام ...»(٤)؟

تُعيد ملاحظة د. جلال أمين طرحَ السؤال في شكله الجوهري، وتستحضر، ولو من بعيد، إشكاليةَ المثقف في منظور غرامشي، القائل بفكرة شهيرة:لا يتحدّد موقع المثقف ووظيفته إلا من خلال علاقته وموقفه من الدولة. والوقائع المسيطرة في مصر تحاصر فكرة غرامشي إلى حدود الإرباك: فالشيخ الجديد لا يتعامل مع الدولة بل مع الإسلام، والمثقف التنويري يقول بالتنوير ويحجب ممارسات الدولة، والدولة تتعامل مع المثقف التنويري وتطارد التنوير، مثلما أنها تحتضن الفكر الديني المتطرف وتطلق النار على المتطرّف المسلّح . إذا كانت أطروحة غرامشي تتعامل مع دولة واعية بالمشروع الذي تدافع عنه ومع مثقف متسق واضح الوظيفة والهوية، فإنّ غياب الوضوح، كما الاتساق، في الوقائع المصرية، يدفع إلى البحث عن أطروحة أخرى تتعامل مع التلفيقي والانتقالي والمتناقض .. تلقي هذه العناصر مجتمعة بعض الأضواء على مأساة نصر حامد أبي زيد، بحيث يمكن القول: إنّ مأساة أبي زيد تتحدّد بوجوده في جهاز حكومي ظاهري يستمدّ أعرافه وقيمه من جهاز باطني مخالف له؛ أو يمكن القول: إنّ مأساة أبي زيد تتمثّل بوجوده في جامعة حديثة تسوسها وتحكمها معاييرُ الجامع القديم، لا بمعنى المكان الذي يؤدّي الناسُ فيه فروضَ الصلاة، بل بمعنى شيخ الجامع القديم الكاره لكل معرفة جديدة تزعزع مكانه. ولهذا، فإنّ بإمكان الدكتور عبد الصبور شاهين أن يَعِظ الناسَ في مسجد عمرو بن العاص ويعود إلى الجامعة ليستكمل حديثه الوعظي؛ وبمقدور رئيس جامعة القاهرة السابق أن يحلّ قضايا الجامعة في جامع نفيسة ويعود في الوقت اللاحق إلى الجامعة ليستكمل فيها التأملَ والحديثَ اللذين أملاهما مناخُ الجامع . ومسألة نصر حامد أبي زيد أنه يتعامل مع مفاهيم الخطاب، النص، الايديولوجيا، رؤية العالم، نظرية المعرفة ... أي أنه يحتاج إلى مؤسسة علمية تنتمي إلى القرن العشرين، لا إلى جامعة تتغيّر الأفكارُ فيها وفقاً لمعايير العرض والطلب.

في حدود كهذه، فإنّ التناقض بين نصر حامد أبي زيد وخصومه لا يتجسّدُ في ثنائية الكفر والايمان بل في واقع أخلاقية المعرفة ولاأخلاقية التجارة. ينزع القول المعرفي إلى النقد ويحارب الثبات ويطالب بتغيير ما يجب تغييره، من وجهة نظر العلم وكرامة الانسان... بينما تقاتل معاييرُ التجارة للحفاظ على الشروط الاجتماعية التي تؤمّن الربح وعلى منظومة الأفكار التي تسوّغ الربح وتبرّر ديمومةَ الواقع المربح وتأبيده. ويكون نصر في هذا الفرق مثقفاً حديثاً يهجس بسلامة الوطن قبل أن يفكّر بسلامة النص؛ ذلك أن تأويل النص لا معنى له إن لم يكن أداة فاعلة في الارتقاء بالوطن والحفاظ عليه. يكتب نصر في تقديم كتابه **مفهوم النص**: «لقد أصبح التحالفُ بين العدو الخارجي متمثلاً في الامبريالية العالمية والصهيونية الاسرائيلية وبين القوى الرجعية المسيطرة في الداخل حقيقةً بارزةً لكل ذي عينين. وعلى ذلك أصبح موقفنا اليوم هو الدفاع عن وجودنا ذاته بعد أن أفلح العدوُ أو كاد في اختراق الصفوف في محاولة نهائية لإعادة تشكيل وعينا أو بالأحرى في محاولة لِسلبنا وعينا الحقيقي ليزودنا عبر مؤسساته الثقافية والإعلامية بوعيٍ زائفٍ يضمن استسلامنا النهائي لخططه وتبعيّتنا المطلقة له على جميع المستويات»(٥). ويقول أيضاً: «إذا كان التحدي المطروح على أمتنا هو خطر ضياع الكيان الثقافي والتاريخي بالتبعية للآخر، فإنّ العلم بحقيقة التراث والحضارة ومكوناتهما يمكن أن يساعدنا في الصمود والتصدّي والمقاومة»(٦).

ولعل الدعوة إلى النقد والتحويل والتغيير والتبديل هي في أساس الحملة الظالمة على أبي زيد. ذلك أن الاتّجار اليومي بالدين لا يمكن أن يتحقّق إلا في فضاء اجتماعي ظلامي تجهيلي وضائع الأفق. بل إنّ صمود الشيخ الواعظ، كمهنة اجتماعية منتشرة وواسعة النفوذ، يدلّل على اختزال العقول المتعددة إلى عقل وحيد ونقض العلم بالشعوذة ومساواة النقد بالتكفير. ومن أجل تثبيت هذه الغايات وتأكيدها يقدّس الشيخ ذاتَه في حديثه عن المقدّس، إن لم يكن الإغراب في تقديس النصوص وسيلةً لإسباغ القداسة على المتحدّث بها. وما الضجة التي أثارها بعض «العلماء» عن دراسة أبي زيد حول الإمام الشافعي إلا آية على هذا؛ ففي

---

٤ – **الأهالي.**

٥ – د. نصر حامد أبو زيد: **مفهوم النص – دراسة في علوم القرآن** – الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٦ – المرجع السابق ص ٢٠.

فكر الشافعي ما يقيم هوّةً بين عقل الشيخ وعقل المريد، بحيث يبدو الشيخ مالكاً لحقيقة تتمنّع عن غيره. يقول الشافعي: «حُكْمي في أصحاب الكلام أن يُضربوا بالجريد، ويُحملوا على الإبل منكّسين، ويطاف بهم في العشائر والقبائل، ويقال هذا جزاء من ترك الكتابةَ والسنةَ، وأَخَذَ في الكلام... روى الربيع عنه أنه قال: لو أن رجلاً أوصى بكتبهِ من العلم، وفيها كتب الكلام، لم تدخل كتبُ الكلام في تلك الوصية»(٧). ويرى أبو زيد في هذا الموقف نفوراً من العقلانية ورفضاً للتفكير المنطقي الاعتزالي.. وهو ما يميّز اجتهادَ الشافعي الذي ساهم في تأصيل النزعة الاتباعيّة، عندما سوّى بين تأويل النصوص، المحدّد زمنياً، والحقيقة المطلقة. يقول أبو زيد: «ويبدأ الشافعي حديثه عن الدولة بتقرير مبدإٍ على درجة عالية من الخطورة فحواه أن الكتاب يدل بطرق مختلفة على حلول لكل المشكلات أو النوازل التي وقعت ويمكن أن تقع في الحاضر أو في المستقبل على السواء»(٨). ويتابع أبو زيد فيقول: «وتكمن خطورة هذا المبدإ في أنه المبدأ الذي ساد تاريخنا العقلي والفكري، ومازال يتردد حتى الآن في الخطاب الديني بكل اتجاهاته وتياراته وفصائله، وهو المبدأ الذي حوَّل العقلَ العربي إلى عقل تابع، يقتصر دوره على تأويل النص واشتقاق الدلالات منه، سواء أكانت تلك الدلالات مشروعة أم كانت غير مشروعة. ومن الضروري الإشارة هنا إلى أن هذا المبدأ لم يؤسسه الشافعي للمرة الأولى ... والأحرى القول إنّ الشافعي اعتمد على استقراره، وإن كان بشكل ضمني في بنية الثقافة، ثم أعطاه صياغته النهائية الحاسمة، التي كفلتْ له السيطرةَ والسيادة»(٩). يكشف هذا النص، عن ملامح كثيرة من المعركة الفكرية التجديدية التي يخوضها نصر حامد أبو زيد، ويُعطيها خصومُهُ صفةَ

نقد أبي زيد للإمام الشافعي، ودفاعُ آخرين عنه، لا يردّان إلى مقولات الكفر والإيمان ... بل يعبّران عن صراع اجتماعي سياسي في التعامل مع الموروث الديني والثقافي!

الكفر والإلحاد. وتتعيّن هذه الملامح في وجوه عدّة منها: أن بعض المعاني المشتقة من النصوص الدينية لا تحيل على النصوص ذاتها بل على قرّاء هذه النصوص. ويتلو هذا الوجهَ وجهٌ آخر يقول: إنّ انتصار قراءة على أخرى لا يترجم ثنائيةَ الخطإِ والصّواب، بل تفسّره شروطٌ سياسية واجتماعية محدّدة حدّدت، وفقاً لمصالحها، معاني الخطإ والصواب. وأمّا الوجه الثالث فيقول: إن نقد أبي زيد للشافعي، كما دفاع آخرين عنه، لا يردُّ إلى مقولات الكفر والإيمان، بل يعبِّر عن صراع اجتماعي – سياسي في التعامل مع الموروث الديني والثقافي، حيث يحتفل بعضٌ بالثبات والاتّباع وتعطيل العقول، بينما يذهب بعضٌ آخر في اتّجاه يحضّ على التحويل والتجديد وإعمال العقول بشكل صحيح. ولهذا يرى أبو زيد أن قراءة الشافعي للنص الديني تجعله يعلن «بشكل غير مباشر عن انتمائه الايديولوجي إلى صف القائلين بالجبر، الرافضين لحرية الإرادة الانسانية، ولفعالية الانسان في اختيار أفعاله»(١٠).

* * *

ولا يختلف الأمر في دلالته حين الاقتراب من تهمة أخرى، رماهُ بها أعداء أبي زيد، وترتبط بمفهوم تاريخية النص الديني. فقد تحدّث أبو زيد، في كثير من كتاباته، عن إهدار السياق التاريخي الذي تمارسه القراءاتُ الاتّباعية للنص الديني، إذ تحوّل النص إلى مطلق، لا زمن له، يتعامل مع واقع اجتماعي، هو مطلق بدوره، يتأبّى على التحديد المكاني والزماني. وفي مواجهة هذه القراءة ونقضها أكدّ أبو زيد تاريخيّة النص الديني، لا بمعنى هدم مبدإ «عموم الدلالة»، كما ذهب إلى ذلك خصومه، بل بمعنى الإشارة إلى اللحظة التاريخية التي جسّد اللهُ فيها قولَه في القرآن الكريم، من حيث هي لحظة قابلة للتعيين. يقول في كتابه الأخير **التفكير في زمن التكفير**: «إذا كان الكلام الإلهي فعلاً كما سبقت الإشارة، فإنّه ظاهرة تاريخية لأن كل الأفعال الإلهية أفعال.. في العالم المخلوق المحدث، أي التاريخي. والقرآن الكريم كذلك ظاهرة تاريخية من حيث أنه واحد من تجليات الكلام الإلهي، وإن يكن أشمل هذه التجليات، لأنه آخرها...»(١١). وقصد القول واضح إلا لدى أنصار التكفير الذين لم يعوا من «التاريخية» إلا الإعتراف بصلاحية القرآن الكريم في فترة محدّدة وسحب الاعتراف منه في الفترات اللاحقة. تستدعي القضية في وجوهها المتعددة مسألة: العقل. فنصر حامد أبو زيد يريد، كما يقول، أن يستعمل العقل الذي وهبه اللهُ إيّاه. وهو يذهب في هذا الاستعمال إلى طريقين، يفتّش في الطريق الأول عن سمات اللحظة التاريخية التي نزّلَ اللهُ فيها قولَه، وينقّب في الطريق الثاني عن المعارف التاريخية المتراكمة التي تسمح بقراءة جديدة للنص الديني. فإذا كان النص الديني، من حيث هو كيان مقدس ومتعالٍ، لا يُستنفد من قراءة أولى ومن قراءات لاحقة، فإنه يحقّ للباحث المتدبّر أن يعيد القراءة، سعياً وراء وضوح أعمق وإدراك أشمل. ولهذا فإنّ أبا زيد يعنى كثيراً بنظرية القراءة، أي أنه يتوسّل جملة المعارف الإنسانية المتاحة، المرتبطة بموضوعه، من أجل النفاذ إلى دلالة جديدة للنص. بل أكثر من ذلك: إن كان مفهوم النص يستدعي، نظرياً وعملياً، مفهوم السياق، فإنَّ على الباحث المتدبّر أن يعيد قراءة النص، من وجهة نظر الجديد التاريخي الذي يعيشه. بهذا المعنى يمكن الحديث عن تاريخية

٧ – **غرامشي وقضايا المجتمع المدني** (مؤلف جماعي) – دار كنعان – دمشق – ١٩٩١ (مداخلة نصر أبي زيد بعنوان: «الايديولوجيا الوسيطة التلفيقية في فكر الشافعي» ص: ٢٨٧ – ٣١٨)

٨ – المرجع السابق ص: ٢٩٥.

٩ – المرجع السابق ص: ٢٩٥ – ٢٩٦.

١٠ – المرجع السابق ص: ٢٩٧.

١١ – د. نصر حامد أبو زيد: **التفكير في زمن التكفير**، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٥ ص: ٢١٠.

القراءة مثلما يمكن الحديث عن تاريخية النص الديني؛ ذلك أنّ الوعي الذي راكم المعرفة أقدر على وعي النص الديني من وعي فقير، أو من وعي لم تُتح له إلا وسائل محدودة للقراءة. تبرز هنا، من جديد، المواجهة بين الاتّباع والتجديد، إذ المنظور الأول يكتفي بقراءة قديمة قارّة، في حين يسعى المنظور الثاني إلى قراءة جديدة ومتجدّدة. وبالتأكيد، فإنّ الخلاف الجوهري لا يدور حول القديم والجديد، بالمعنى الشكلاني، بل يتمحور حول **ترهين القراءة**، أي القيام بقراءة تجديدية تسهم في تحويل واقع المسلمين المقمّط بالبؤس والظلمة والهزيمة. يدافع نصر عن قراءة جديدة من أجل تغيير واقع مرفوض، ويرفض الشيخُ النقيضُ قراءةَ نصر لأنه يرفض تغيير الواقع، الذي يلبي في ثباته حاجات الشيخ. بهذا المعنى تبدو الأمور شفافة ولا قتامَ عليها: فالدعوة إلى تغيير واقع بائس تعادل الكفر وتساويه، والتشبّث بواقع مريض ومهزوم يُساوي الايمان وينصره. ولهذا ترتفع أصوات تجّار الدين في مساجد مصر مكفّرةً نصر حامد أبا زيد ومطالبة بالتفريق بين «الولد الكافر» وزوجته. وما كُفْر أبي زيد إلا فضحهُ الشجاعُ لاستغلال الدين وتمرده على واقع زنيم يتنكّر للمبادئ الدينية والأخلاقية والوطنية. يقول في كتابه **نقد الخطاب الديني**: «وإذا كان هناك من لايزال يتشكك في جدوى التصدّي بالدرس والتحليل للفكر الديني بمختلف اتجاهاته وفصائله، بدعوى أنّ الدين مكوِّنٌ جوهريٌّ أصيل من مكونات هذه الأمة وأنه لابد من ثم أن يكون الدين عنصراً أساسياً في مشروع عصر النهضة، فإنّ عليه أن لا يأخذ الخطاب الديني بظاهر أطروحاته الدعائية الإعلامية، وعليه أن يفهم اليافطات في سياق المواقف السياسية المباشرة من قضايا التنمية والعدل الاجتماعي والاستقلال السياسي والاقتصادي. إن عملية النصب الكبرى الأخيرة التي لا مثيل لها ربما في تاريخ البشرية - التي تمّتْ باسم الاسلام - لم يكن يمكن لها أن تحقّق ما حقّقته دون تمهيد الأرض بخطاب يكرّس الأسطورة والخرافة ويقتل العقل»(١٢).

تضيء هذه الأسطر، مرة أخرى ، الأسبابَ الأساسيةَ التي جعلتْ من اجتهاد نصر كفراً وارتداداً وإلحاداً. فباسم دين مخلوق يتم اختلاس الشعب ووأد القضايا الوطنية وتزوير القضايا الاجتماعية. فعوضاً عن أن يدور الصراع، في شكله الصحيح، بين المدافعين عن ارتقاء الوطن وتحرّره والعاملين على تقويض الوطن وتدمير المواطنين، فإنّ الفكر الديني، الذي يتاجر بالنصوص ويسلّع المقدسات، يلوي عنق القضايا بشكل غليظ فارضاً معركته التدميرية والمدمِّرة وعنوانها: الايمان والإلحاد. ولا يقوم الخطرُ في معركة تدميرية الشعارات، بل في إنتاج الكمّ البشري الهائل والعريض الذي يقتنع بالشعار المدمِّر ويعتنق الشعارات الزائفة. ولعل ذلك التضليل في ثباته ودأبه وفاعليته واستقراريته وجماهيريته هو الذي يجعل من سطوة الشيخ الشعراوي لغزاً وأحجيةً شبهَ مستغلقة؛ ذلك أن الشيخ الجماهيري غير مشغول قطّ بمصائر المسلمين بقدر ما هو مشغول بقواعد الصرف والنحو ونواقض الوضوء.

المعركة التي يخوضها أعداء «نصر» سياسيّة، هدفُها اجتثاث العلمانية وتدمير العقلانية ووأد الديمقراطية!

ومهما كانت الصفات التي يتوسلّها أعداءُ أبي زيد تشهيراً به وتحريضاً عليه وحضّاً على قتله وإراقة دمه، فإنّ المعركة التي يخوضونها سياسيةٌ بامتياز، غايتها اجتثاث العلمانية وتدمير العقلانية ووأد الديمقراطية، حتى في هامشها الحسير... الأمر الذي يجعل من نصر حامد أبي زيد رمزاً ومجازاً، للمدافعين عنه وللمطالبين بقتله في آن. فليس المطلوب توبة نصر أبي زيد، وإنما المطلوب إلحاق هزيمة نهائية بالمشروع التنويري والعقلاني كله. ولهذا فإنّ الحكم الذي أصدرته محكمةُ الاستئناف في الرابع عشر من شهر حزيران الماضي هو نتيجةٌ للجهد الدؤوب والمترامي الهادف إلى هزيمة العلمانية في أكثر رموزها شجاعةً واتساقاً. فقبل عامين وأكثر وعلى أثر صعود قضية نصر الأولى، كتب أحد أتباع د. عبد الصبور شاهين كتاباً عنوانه: **نقض مطاعن نصر أبو زيد في القرآن والسنة والصحابة وأئمة المسلمين**. والعنوان في طوله وعناصره ينطوي على رسالة التحريض كاملةً، إذ إنّه يجعل من الباحث عدواً لكل المبادئ التي يؤمن المسلم بها. ويكون طبيعياً أن يتضمن كتاب د. اسماعيل سالم في توصياته النهائية مايلي: «على زوجة الطاعن في القرآن والسنة والصحابة وأئمة المسلمين أن تعلم أنه يحرم عند جميع فقهاء المسلمين بلا استثناء معاشرةُ المسلمة لزوجها المرتدّ الجاحد بآيات الله المتمرد على أوامره، بل الداعي إلى عدم الامتثال لأمره. فإنْ عاشَرَتْهُ بعد معرفة الحكم فهو زنا صُراح تُعاقَبُ عليه عقوبةُ الزاني المحصن... هذا في الدنيا؛ وَلَعَذَابُ الآخرة أكبر لو كانوا يعلمون»(١٣). تأتي صفات السلب كاملةً مسوّغةً القتل الكامل القادم، ومبررة بشكل مكتمل قتلاً لا هروب منه؛ فالمتَّهَمُ مرتد وجاحد ومتمرد ومليء بالشرور. يصنع د. اسماعيل سالم الضحية النموذجية التي يحلم بها لتحقيق أحلامه في أن يكون جلاداً كاملاً.

وفي زمن الخراب تنقلب المعايير: يُحاصَر القول المفيد، ويكتسح قولُ الزور المكانَ أو أجزاءَ كثيرة منه، ويبتلع الشعبُ ذاهلاً سموماً كثيرة، تاركاً الشيخَ الجديدَ مرتاحاً وموفور الصحة يتدبّر شؤون العبادة والراحة، ويَعِدُ الشعبَ بسموم جديدة. وفي زمن مجابهة الخراب يتقدم اسم وضيءٌ ومضيء جديد إلى أسماء التنوير العربية الكبرى في العصر الحديث، هو اسم: نصر حامد أبو زيد.

دمشق

١٢ - د. نصر حامد أبو زيد: **نقد الخطاب الديني**، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢ ص: ٨ - ٩ .

١٣ - د. اسماعيل سالم: **نقض مطاعن نصر حامد أبو زيد في القرآن والسنة والصحابة وأئمة المسلمين** - المختار الاسلامي . القاهرة، ١٩٩٣، ص: ٦٢ - ٦٣ (وقد وُزِّعَ هذا الكتابُ مجاناً على الطلاب في كليّة الآداب في جامعة القاهرة).

شكوى هندي خليلي
أمام دالية الأرجوان

عز الدين المناصرة

- 1 -

صَيِّفوا في أريحا وشتّيتُ في غيمة من دم المذبحه

كم أنا طيِّبٌ مثل هذي اللغهْ

كم أنا طيِّبٌ مثل دالية في السفوح

في مدارج حبّي تغازل طين السطوح

حَبَقٌ في زوايا الحطامْ

شاهداً كان لمّا تسرَّبَ هذا المطر

على جبهة الحيّ، لم يستطعْ

أن يُنظِّف أردانهُ أو يُلملم شَمْلَ الحُطامْ.

كم أنا طيِّبٌ مثل هذي اللغهْ

لا تُوشوشُ أسرارها الرعوية للزعفران

خلفها نجمةٌ ذات نارْ

حيث يركبها شاعر الوأوأهْ

أوْ يدجِّنها سيّدُ التأتأهْ

وأنا راقدٌ في سماء الدخانْ

أشاغبُ مسترسلاً رائقاً في دُجنَّةِ هذا الولهْ

صار تشكيلةً من بلالين أطفالها في الهواءْ

ثمَ صار زجاجاً تَعشّقَ بين الحنايا، تناثر كالأبرياءْ.

أحسبُ المسألهْ

من جميع الوجوه، لكي لا أُزحلق روحي بقاعٍ سحيقْ

أو أكون ضحيَّةَ طيبةِ هذي اللغه

حين يركبها شاعر المغْمغَهْ.

– لن أصافحهمْ قال لي ذلك المتبرّج بالريش والأقحوانْ

ثم صافحهمْ في هوان اللغه!

- 2 -

اعطني نرجس الماء، أعطيك خفقَةَ أجنحةٍ من غرامْ

(لا يساورني الشكُّ) في أن هذي التي

(لا يساورها الشكُّ) قد أصبحتْ كومةً من عظام

فإن طقَّ قلبي وصاح:

خيول الثغور ستحرس جمرك هذا الزمان الجديد

قيل: بل إنها سوف تهرس صمت الحدود.

يا خيول الثغور

أعطني قوة القلب كي أصهر الزمهرير

أعطني قوة الذاكره

كي أنادي أمرأ القيس من قبره في البقيع

حيث أُكملُ هذا المساء هجائيةً للفرزدق أو لجرير.

– صَيِّفوا في أريحا وربَعْتُ في أنقره

بانتظار الذي سوف يأتي ولكنه ليس يأتي

لا أنا مع (سيدو) بخير ولا مع (ستّي)

ولن ترضى عنك اليهودْ !!!

- 3 -

- طَرْبنَ اللوزُ في ساحة الدار، حيث تشعبطتْ سورَ الحرمْ
لم أكن نرجساً فوق شباكها البهلوان
لم أكن رعشةً في دم السنبله
لم أكن شوكةً في التواءات هذا السياج
إنما كنت أسبحُ كيما أعلّق خفقةَ صمتِ العلمْ
في زمانٍ خداج.
لم أكن في نقوش الخشب
حيث أنقر بعض الزخارف فوق العريش
لم أكن طائراً دون ريش
إنما كنت أرسم تشكيلةً كي تناسب مرثيَّةَ الأرجوان.

- 4 -

كان قبلي فراغٌ من العشب والماء والنار، غطَّى
شقوقَ الجبالْ
كان قبلي بياضُ نعاجِ الغيومِ الثقال
كان قبلي ارتعاش العصافير في الثلج،
قد بلّل الماءُ أعشاشَها في سكون الثلوجْ
كانت الغابة الساحره
لم تكن هذه الحقول
لم يكن في الحقول عجول
قبل أن أُورثَ الأرضَ ملحَ الخطأْ:
قمت ملَّكتُ هذا الغريب
قبرَ زوجته، حيث أشفقتُ في هدأة الليلِ
حزناً على لاقطات السنابل بعد الربيع
ثم جاء الشتاء ليمسح أردانها في الصقيع
ثم قلت: اهدئي، هذه الأرض باقية كي يُنَقِّرَ
أطرافها سربُ هذا الدجاج.
مرسلاً شعرها كان فوق الجبين
وأنا قوس عاج
ينحني ليقبل نقش الزجاج.
ها أنا مثل هذا الحصان
أناطح هذا السراب على هامش من جيوش أفولي
– لأني خليلي.
لم أكن قد قرأت الكتاب
لم يكن في سماها كتاب
هذه الأرض كانت تُبَرْبِرُ بالحرفِ،
ترسم للأرض لوحات هذا الكتاب
كي تُصدّر للثلج نار الحروف
لغةً تتناسل مثل المصابيح في أول النطقِ
قامت تُرندحُ أغنيةً طازجهْ
قَبْلَ هذا، أقمنا على شجر الدوح آياتنا،
بل رفعنا السماء على بارجهْ
كي تسافر للعالمين.

- 5 -

هل أُكلّمُ داليةً، نسغُها من دم الأرجوان القتيل
حيث لا تسمع المرحله
حيث لا تسمع الوردة الذابله
حيث لم تستمع لصراخي العتيق الخيول
حيث وزعت روحي .. على السابله
حيث لا تسمع القافله؟
هل أُكلّمُ دالية الروح، كي أنفخ الروح قبل الوَهَنْ؟
أنا النَبَطيُّ الذي صاغ هذا الفضاء الرصين
أسافر في لجة البحر كي يهدأ الآخرون
لأشعل جمراً على رأس بوابة البحر كي يقبل المتعبون.

* * *

صَيَّفوا في أريحا وشَتّيتُ في برزخ من شَجَنْ
لا أنا سيّدٌ في الخليل ولا تابعٌ في اليمنْ.
– صيَّفوا في أريحا ورَبَّعتُ في غيمة العشبِ
حين ارتدت أرجوان الصلاه
كنت أركب مهري الجميل
لأرضعه خُطَباً من حليب السباع
صَفَنْتُ على جبل رفض الانحناء وفتشتُ عنه فضاع
لم يكن في المدى غير هذا الشرقرق يصفع وجه المدى
الوحوش تحاصرني في ثقوب الحرم
وأنا سيد أشعل الكائناتِ ونام.
كنت أمسك عكازتي قرب نهر يسيل على الفاتنات
عندما هاجمتني زواحف هذا الزمان
كنتُ أحكي لدالية الأرجوان
أوشوشها كي تفيق من الورطة النازله
كنت أقْلبُ أقراطَها، كي أغيظ الغجر
أيها البدوي الذي قد توسّد عشب الحرير
تشككتُ لما رأيت قماش العلم
باهتاً مثل الضجيج الذي لا يهزُّ القبور
أين عُروةُ مخلاتهمْ والشعير
اذا نام مهري وناموا على طاولات المدى
وأنا لم أنَمْ
اذا غرّبوا دونما فَشَكٍ أو هدير!

- 6 -

لن أصافح تلك الخرافْ
لن أصافح طاقيةً أو نجوماً تذكرني بنجيع الدماء
فاعِلُنْ بنتُ أختِ فعولنْ، لماذا
نفرق بينهما في الزحاف؟!!
يا قراصنة البر والبحر، هذي يدي
سأشلخُها قطعةً قطعةً دون أن يتبلل سطح غليلي
سأخلع كرمي وعشب نخيلي
إذا صافحتْ قاتلاً أو قتيلاً هوى في هوى المُلْكِ والصولجان.

* * *

– صَيَّفوا في أريحا وشتّيتُ في غيمة من دم المذبحهْ
قال لي: سوف يقتسمون السماء
سوف يقتسمون الهواء ولن يتركوا الميجنا يا حزين
نحن نسل المذابح من عهد عاد
فهل تلد النائحات سوى النائحه!
قلت: هل يتركون لك الداليه؟!
غرّبوا كي يترجم أشعارهمْ
سيّدُ السوطِ في لغة السوطِ والاقتسام
وأنا قمت شرّقتُ قبل شخير النيامْ.

- 7 -

أخيراً بكى صاحبي
عندما شاف (كرسيَّهُ) شبهَ مشروخةٍ
ثم قال: أموتُ أنا ... أو تموتْ
قلتُ: خُذْهُ ... لكي لا يموت الخليلي.

عمّان

قبرُ الخيَّام

شوقي بزيع

كأسٌ

وكتابٌ

وامرأةٌ

جلسوا كيماماتٍ بيضاء

على مدخلِ نيسابور

وراحوا ينتظرون الشاعر

كي يرجع من غيبته الكبرى

ويعدُّون الأيَّام.

قال الأوَّلُ للثاني:

سأعودُ به كالهدهدِ من سبأ الحيْرةِ

والرَّغبَاتِ المخنوقَةِ في المهد،

فثمَّ كؤوسٌ لم يشربها بعدُ

سأعصرها من عنب الشَّهواتِ

ودالِيةِ الأحلامْ

سأدقُّ على باب الوقتِ

ليسمعَ أنَّى كانَ

رنين زجاجي المتهالكِ بين الأعوامْ.

قال الثاني للأوَّلِ:

لا بدَّ وأن يعرفني

من خشخشةِ الأوراقِ

على مفترق الحبر المؤءودِ،

ومن عرقِ الشمع المتخثِّرِ

فوق الأقلامْ

فثمَّة أسفارٌ لم يقرأها بعدُ،

وَثَمَّ قصائدُ

لم يتَّسع العمر ليكتبها

فانزلقتْ من بين أصابعهِ

لتصير كواكبَ مطفأةً

وسهول غمامْ.

لم تَقُلِ المرأةُ شيئاً

بل أحْنَتْ كَتِفَيْها البيضاوينِ

على نافذةِ العشقِ المهجورِ،

وسالتْ في صحراء الحسرةِ

عنقود كلامْ.

كأسٌ وكتابٌ وامرأةٌ

ظلُّوا ينتظرون رجوع الشاعرِ

حتى آخرِ نجمٍ لمْ يُبْصِرْهُ الفُرْسُ

ولم تدركه الأجرام.

فلما يئسوا

انحلُّوا كثلاثِ زنابقَ

في كفِّ الشجر الأعمى،

وارتفعوا فوق رخامِ الوقتِ

كشاهدةٍ صَمَّاءَ

على قبرِ الخَيَّامْ.

بيـروت

ايقونة من الخزف الفلسطيني

ياسين طه حافظ

وَسَطَ القاعة ايقونةٌ:

خزف موغِلٌ في الزمانِ وروحٌ به بقيتْ
بعدما سكَنَتْ و «توقّف ذاك الحفيفُ
الحريريّ في ثوبها ..»،
بعدما هدأتْ ذكرياتُ القرونْ
واستقرّتْ رياحُ التلالِ وأزهارُها،
واستقرّ على بابها العاشقونْ.

خزَفٌ ساطعٌ نقتنيهْ
لنلوذَ بذاك الجمال الذي لا يشيخْ
وليكون الصِبا المتلامعُ قِبْلتَنا آخرَ
الليلِ، وردتَنا في النهارْ.
ليكون الملاذَ الأخيرْ
حينما تنصبُ القافله
خيمةً، وتنوّمُ أتعابَها عند باب المزارْ.

خزَفٌ ساطعٌ بنياشين أزمنةٍ سلَفَتْ
وصلَ العصرَ مبتهجاً
بسلامتِهِ
وسلامةِ أسرارهِ؛
إن نظرْنا إليهِ، تلامَعَ حتى يُضيّعَ أبصارَنا
وتظل الوجوهُ إليهِ، فَلَذّتُنا
أنّنا بين لُمعٍ ولُمعٍ نرى
صورةً للزمان المُضَيَّعِ، نلمحُ سرّاً
نكادُ نُلِمُّ بهِ،
ثم يفلتُ مبتعدا.

قلتُ أدنو لها
أتسمّعُ همسَ هياكلَ غائبةٍ وقبابْ
وعذوبةَ صوتٍ بعيدٍ لفاتنةٍ مَا تزالُ،
وقد وَهَنَ العمرُ، ألمحُ أضواءها
وتخاطبُني من وراء حجابْ.

قلتُ أدنو، وأسندْتُ كِتْفي إلى حائطٍ
عجباً من سماسرة الخزَف الصاخبينْ،
لا طريقَ إليها
قد ازدحموا حولها تتلامع أحداقُهُم، يومئونَ
لجوهرةٍ في مكانٍ،
وأنطِقَةُ الفضّةِ حول البطونْ.

وحدها الآن مأسورةٌ في ضباب الزمانْ
أتأمّلُ سحنتَها الشاحبه
يتراعش فوق العيون ندى
وهي ترقبُ ظلاً عزيزاً يغيب بأقصى المدى.

فجأة سطعَ البرقُ وانتثَرَتْ بين أيديهمُ
فوقَ مائدةٍ فارغه:
قِطْعَةً قِطْعَةً قِطْعَةً قِطْعَةً
ليس من بارقٍ في حجارتها
لا خطاب يجيء ولا وَهَمٌ
لا عوالِمُ نائيةٌ أو صدى.

مَدَّ كلٌ يدا
ثم غادرَ يحمل قِطْعَةَ مجدٍ قديمٍ، يُمنّونَ أنفسَهُمْ:
أن هذي الشظيّةَ تكبُرُ ثانيةً
ثم تُصبحُ إيقونةً
ويعودُ الشعاعُ الذي ضاعَ في موعدٍ،
طالما انتظروا موعدا ...

بغــداد

الـــدليـــل

إبراهيم نصر اللّه

تخرجُ الروحُ من طينها نحوَ أرضٍ
هيَ الروحُ والطينُ
والشمسُ في شرفاتِ الأصيلْ
ظلُّها شجرٌ فارغٌ يستغيثُ
وخطوتُها شرفاتٌ تئنُّ
اندفاعاتُها مهرةٌ تتفلّتُ
من كبوةٍ .. وهلالٍ قتيلْ
... ...
صحراءُ ..
... ...
كانتْ بحارُ الرمالِ إلى الشرقِ منقوعةً بالسرابِ
الى الغربِ ذائبةً في الرياحِ
بحثنا عن النجمِ
لكنّهُ راحَ يسألُنا شاحباً عن سبيلْ!
... ...
سبعةٌ .. وثلاثُ نساءٍ وطفـلٌ
لا شيءَ في اليدِ إلاّ القليلْ
قالَ: من ههنا ..
فمشينا على هـديـهِ
قالَ: جُعتُ.
بسطْنا له زادَنا فاستراحَ
وكنّا هنالكَ من حولِه غابةً من نخيلْ
... ...
تخبزُ الريحُ أنجمَها في الظهيرةِ
والأرضُ من تحتنا تترمّدُ
والشمسُ من فوقنا تتقلّبُ في نارِها
واللهيبُ نصالٌ خرافيةٌ
جمرُها معدنٌ ذائبٌ في الصليلْ
... ...
سنةٌ .. أورقَ العشبُ في لحمنا
وانطفأ العشبُ
أينعَ حُلْمٌ ..
وضلَّ صهيلٌ
ولا حجراً مهملاً كي نَقيلْ.
... ...
خذي قامتي واستريحي قليلاً
أنا طللٌ في هواكِ يسيلْ.
... ...
ولم يكُ فينا الذي يتهاوى
ويبكي لأنَّ الطريقَ طويـلْ
... ...
كانَ يُنْشدُ مشتعلاً في الظلامِ
أنا من يُقَلِّبُ هذي البرادي كراحتهِ
ثم يمتدُّ للنجمِ يستلُّهُ من فضاءاتهِ
يمسحُ الليلَ عَنْ ضوئِهِ ويغنّي لهُ: يا جميلْ
... ...
وسرنا على هديهِ
قال: جُعتُ
اختلينا بأرواحِنا .. فذبحنـا لهُ واحداً
ستةٌ .. وثلاثُ نساءٍ وطفلٌ ويومٌ عويلْ
ليلةٌ .. ليلتانِ
هوى .. قال: جُعتُ
ذبحنا له امرأةً
قال جُعْتُ
وحدّقَ في الطفلِ
: آكلهُ قبلَ أن يَفسِدَ الطينُ فيهِ ويكبَر طفلاً نحيلْ
وسرنا على هديهِ
... ...
لم يكن قد تَبقّى سوى اثنينِ
قالَ: سأبقي عليك لتتبعَني
ولتشهدَ أنيّ وصلتُ
وأني اختتمتُ الرحيلْ ..
وسرنا ...
ولكنهُ قالَ: جُعتُ
استدارَ إلى جثتي هائجاً عبر ظلّي النحيلْ
... ...
هكـذا
لـم يصـلْ
أحدٌ آخـرَ الأمـرِ
غيـرُ الدليـل.

عمان (الاردن)

بشرى البستاني

قصيدة الجبال

تلوبُ الطيورُ:
الجبالُ، الجبالُ،
الجبالُ تؤرّقني،
وتلفّ بأغصانها جرحَ روحي،
الجبالُ صبايا تجزّ ضفائرها الطائراتُ
فأجمع عنها شظايا القنابلِ،
أمسحُ وجنتها فتسيل الغيومُ على مهلها
فوق شوكِ الصباحْ ..

والجبالُ حيارى،
الجبالُ التي شردتني،
الجبال التي هجرتني،
وأهجرها ..
وأحنُّ إليها،
فتبكي جروحي،
وأنسى الذي كان ما بيننا من ملامْ
والجبالُ تلوبُ:
العراقُ، العراقُ،

العراقُ متاحف نخلٍ،
مرايا، وعاجْ
وأروقةٌ من لجينٍ،
مغارات عطرٍ
وأزمنةٌ، وأكفّ تدقّ رتاج العصورِ
فتنهضُ إنساً وجانْ ..
وتعدو الفيالقُ ،
تعدو البيارقُ،
تعدو الخيولْ ..

والعراقُ الجراحُ
العراقُ الأمانُ،
العراق الأماني
العراقُ حديقةُ روحي،
تضمّ إليها غيوماً وأزمنةً،
وجداولَ شهدٍ تشقّ أكفّ الترابْ،
والعراقُ عباءةُ أمي،
وثوبُ العذارى اللواتي يمتن على السفحِ
من ظمأٍ واغترابْ ..

يا قمر الجبال
عرّج على السفوحْ
فوجهك الأبهى
يطلعُ في الجروحْ
يا قمر المنفى
عرّج على الحقولْ
فوجهك الأبهى
يولدُ في البذور ..!

فيا شجراً لا يهادن،
يا شجراً يستفزّ الرياحَ،
لماذا فتحت النوافذ والشمسُ
داكنةٌ
والعيون قميئهْ؟
لماذا توضّأت بالدمِ،
بالأمنياتِ،
ودهرك أعجزُ من باقلٍ،
والعدوّ يهدهدُ صبيانه

والرياح تسيرُ بما يشتهي القتله؟

أنت علّمتني أن أموت كما ينبغي

وألبّي الحياة إذا انبلجت قنبلهْ ..

فلماذا ذهبت وخلّيتني،

ولماذا عبرتَ إلى ضفّةٍ أنا أجهلها؟

في الطريق إلى مكّةٍ عيّرتني القوافلُ

أنْ سأموتُ بلا كفنٍ أو سدور

وفي المغرب العَربيِّ وجدتُ ثيابي معلّقةً

فوق صاريةٍ،

وثيابي على حبلِ الشيخ في الشامِ،

منشورةٌ فوق جبلٍ يخطّ حدودَ

هويّةِ أهليَ

بين البنفسج والنار،

بين المدى والقتيلْ

هناك وجدتك تبتاع خبزاً لورد العراقِ،

وتنحتُ صخراً لأحلامه ...

نسيَ النيلُ ما كانَ،

آفةُ هذا الزمانِ التذكُّرُ،

آفتهُ الموتُ فوقَ حجارة أمسٍ تلبّدَ،

تلك الجبالُ، الجبالُ،

الجبالُ طيورٌ تكابدْ

منافٍ، حصونٌ، حقولٌ من الزعترِ المرِّ،

نعناعها كرمُ الأرضِ، شحتُها

قمرُ الأرض، لوعتها

والجبال الجحيمُ،

الجبال النعيمُ،

الجبالُ سياطٌ تغالبْ

تهادنني،

لا أهادنْ

والجبالُ المنارات،

خضراءُ، حمراءُ، سود

والجبالُ القبابُ،

الوعولُ، المرايا

مراكبُ تسرحُ في الغيمِ،

تبحثُ عن لوعةٍ ولظىً يسعانِ

هواها ..

تؤرجحني،

أتهاوى إلى القاعِ،

أصعدُ عبر الجذوعِ،

أرى ذمماً تُشترى،

وشعوباً تباعُ،

وأُبصرُ تاريخ حبيٍّ على السنديانِ،

ممالكَ أهلي وتيجَانهم،

ونضارَ خطاهم وأزمانهم،

فتلوبُ الكهوفُ،

وتشعلُ أنياب فيلٍ تمرّدَ

أبرهةٌ لا ينامُ يفتش عن باب مكةَ بين

السفوحْ ..

والجبالُ ملاعبُ أهلي،

أحسُّ دبيبَ سواهم على قمةٍ هي وردة

روحي،

على ربوةٍ هي جرحُ الحروف التي طهّرتني،

على نبعِ ماءْ ..

تغوصُ حمامةُ قلبي بأغواره فأفوحُ شذىً،

أتأرجحُ ما بين ليلٍ وفجر

وعطرٍ ووجدٍ

وما بين نارٍ ونارْ ..

وفي لحظة الشوق، ما بين شِعْبين،

في شجرِ الجوزِ،

في جذعِ لوزٍ يخبئُ تاريخ آشور،

في جنبات الصنوبرِ،

أو عنفوانِ الشقائق،

يلتاعُ جلجامشُ

السرُّ يفقأ عين الخطيئةِ،

تحتدمُ الأرضُ في قاعِ وادي العقيقِ،

الحداةُ، الحداةُ

الحداةُ يصيحون بالمجرمين الذين

يجزّون شعرَ الغزالِ،

الغزالُ مسجّىً على قاعِ رملِ الخليجِ

الخليجُ يلوجُ على عفنٍ،

والخليجُ يَموجْ

بالسمك المنخورِ والعلوجْ

– يا قمر البستانْ

عرّج على الشرفهْ

فوجهك الفتّانْ

يموتُ في البذرهْ

يا قمر الجبالْ

عرّج على السفوحْ

فوجهك الفتّانْ

يولدُ في الجروحْ

* * *

وشريفهم في الليلِ يضربُ كفّه!

ماذا سنفعلُ دونما تترٍ،

همو وعدوا سيأتون العشيّة

والعلقميّ إذا تأخّرَ،

من سنعطيه مفاتيحَ القضيّة؟.

يختضّ تاريخ الرماحِ على ظهور علوجهم،

ترتجّ أحذية البرابرة، التتار،

على سفوح جباههم

يا ويل ماضيهم من الآتي،

وآتيهم من الأصنام والأزلامِ

والزمنِ المضرّج بالأسى ومجازرِ التفاحِ

هذا البحرُ غربانٌ،

وأوحالٌ،

ودمْ ..

ومراكبٌ تهوي،

وأخرى تحتدمْ

والبحر أهدى الفجر قبعةً وراحْ ..

ولم يستبحْ ورد الطفولةِ،

بانبلاج الأفق كان البحرُ يؤمنُ،

بالخطيئةِ، بالرياح ..

باللعنةِ الكبرى، وبالوطن المباحْ

أبوابُ حيفا مُذْ خرجنا

ظلّت مفتحةً لأسرابِ النميمه

سفرُ الجريمةِ أينعت أغصانه

وعناكبُ الديجور تحجبُ في الربى

ورد الصباحْ

ماذا ستعطيك الحياهْ ..؟

النار أشعلت السنابل في الحقول،

ونارهم غرّاءُ لا تؤذي القتيلَ،

حضارةٌ زهراءُ، من دمنا أكفُّهمو تسيلُ،

فلا تمت من القيظِ،

لا ماءٌ، ولا خبزٌ،

ولا قمرٌ ظليلْ

أعطتك هذي السنديانةُ ذاتها

وهبتك عرشاً يستريحُ،

ولا يريحُ،

فلا تَبعْ تاج الطفولةِ،

فالجبالُ هيَ الجبالُ، هي الجبالْ

وشجيرةُ الرّمان ألقت زهرها فوق الرمالْ

ماءٌ يَسيلُ من الغصون الى حمام الروحِ،

أجنحةٌ تحطّ على ذرى القلبِ،

الجبالُ منافذٌ للبحر،

ذاكَ البحر كان أذايَ،

كان مظلّةً سوداءَ،

كان البحرُ مرسالي الى قيظِ الجزيره!

– يا قمرَ المنفى

عرّج على البيوتْ

فوجهك الأبهى،

ياقوتةٌ تموت

يا قمر الصحراءْ

عرّج على الواحاتْ

فوجهك الوضّاءْ

يذبلُ في الفلاة

أهذا زمان الرجوعِ؟

اذن انت تكتبه

وتهادن سراً يمزّقنا،

لا نبوح به،

نكتوي،

لا نبوح بهِ

ونسير الى حيث تهوى المسيرْ

الى حيث ريحُ الصبا غضّةٌ،

والمناديل آمنةٌ،

والمنايا نذور .

الموصل (العراق)



فلسوف نبقى صامدين!

عبد الرحمن غنيم

«وكان بعد موت جدعون أنّ بني إسرائيل رجعوا وزنوا وراءَ البعليم وجعلوا لهم بعل بريت إلهاً» (قضاة ٢٣/٨).

«وحارب أبيمالك المدينة (شكيم) كل ذلك اليوم وأخذ المدينة وقتل الشعب الذي بها وهدم المدينة وزرعها ملحاً. وسمع كل أهل بُرج شكيم فدخلوا الى صرح بيت إيل بريت. فأخبر أبيمالك أنّ كلّ أهل برج شكيم قد اجتمعوا. فصعد أبيمالك إلى جبل صلمون هو وكل الشعب الذي معه. وأخذ أبيمالك الفؤوس بيده وقطع غصن شجر ورفعه ووضعه على كتفِهِ وقال للشعب الذي معه ما رأيتموني أفعله فأسرعوا افعلوا مثلي. فقطع الشعب أيضاً كل واحد غصناً وساروا وراء أبيمالك ووضعوها على الصرح وأحرقوا عليهم الصرح بالنار. فمات أيضاً جميع أهل برج شكيم نحو ألف رجل وامرأة.

ثم ذهب أبيمالك الى تاباص ونزل في تاباص وأخذها. وكان برج قوي في وسط المدينة فهرب إليه جميع الرجال والنساء وكل أهل المدينة وأغلقوا وراءهم وصعدوا إلى سطح البرج. فجاء أبيمالك إلى البرج وحاربه واقترب الى باب البرج ليحرقه بالنار. فطرحت امرأة قطعة رحىً على رأس أبيمالك فشجّت جمجمته. فدعا حالاً الغلام حامل عُدّته وقال له اخترط سيفك واقتلني لئلا يقولوا عني قتلته امرأة. فطعنه الغُلام فمات». (قضاة ٤٥-٥٤/٩).

-1-

كانَ على قارعةِ الطريقِ جالساً، لباسُهُ

القنبازُ والسروالْ

ورأسه بدون حطةٍ، ولا عقالْ ..

كان طويلاً، مثل نخلةٍ سحوقْ

وشعره أطولُ منه مرتين أو ثلاثاً،

غير أنَّهُ يجعل فيه عقدةً كلَّ شروقْ

تكاثفت حبالُهُ حتى بدا صاحبُنا عليهِ

كالمشنوقْ

بادرتُهُ تحيّةَ الصباح،

هزَّ رأسَهُ محيِّياً، ثُمَّ أشاحْ

أجاب: أهلاً بالحبيبْ!

ماذا تريدُ يا بنيَّ؟!

– أينَ ضيعةُ التفاحْ؟

.. راح يَعُدُ العُقَدَ التي في شعرِهِ،

مؤشراً إليَّ أن أرتاحْ ..

لكنَّني حين جلستُ فجأةً على حَجَرْ

هبَّ، بوجهي، وزَجَرْ:

– أنت الذي ..؟!

– ماذا أنا؟!

يا ابنَ .. إبنَ .. إبنَ .. راحَ يُحصي عُقَدَ

الشَعْرِ، يقولُ

«إبنَ»، ثم قالَ:

– أنت حقاً عابرٌ غريبْ!

من أين جئتَ يا فتى؟!

.. حـ ّ نِي السؤالُ ..

لم أشأ أن أعترفْ

فقلتُ: «إنني من خربةِ الحمارْ»!!

.. ومرَّة أخرى تقلَّصت أعضاءُ وَجْهِهِ،

وعادَ مهموكاً، يَعُدُّ عُقَدَ الشعرِ،

وقالَ: «أنت كاذبٌ .. مُراوغٌ .. مكّارْ» !!

أرعبني تعقيبُهُ، فقلتُ: «ما ..؟»

لَمْ أكمل السؤالَ، قالَ:

– «خربةُ الحمارِ كانت زينة المدنْ

كان اسمُها «زينتْ» ..

لكنَّها في ليلةٍ عاصفةٍ ليلاءْ

وبعد أن تبدَّدَ العدلُ بها، وصارت غابةَ

الفواحشِ الشنعاءْ

غارتْ .. تحوّلت قصورُها إلى دِمَنْ ..

وبعدها جاءَ حمارٌ شاردٌ،

أعجبه هدوؤها،

صارتْ له نِعْمَ السَكَنْ.

وإذ أتى صاحبُهُ مطارداً يتابع الآثارْ

وكان في قريته مضطهداً أعجبهُ ما اختارَهُ

الحمارْ

وذاتَ يومٍ قدمت عِصابه

وسكنت في طرفِ الخرابه

ذبابةٌ حطّت إلى جوارِ أختها الذبابه

وكثر السكانْ

وعمَّروا بيوتهم .. وأوجدوا الدكانْ

وأوقدوا نيرانهم .. وصنعوا الجفانْ

وانتبه الشيطانْ

فجاءَهم ممتطياً ظهر حصانْ

مرتدياً ملابساً من أفخر الحرير والكتان

مُدّعياً معرفةً بكلّ علم من علوم الأرضِ

دونما نقصانْ

فتوَّجوه ملكاً .. وألَّهوه.

وأحرقوا له البخورَ.

وامتاروا له الحليبَ والخرفان
وكان يا ما كانْ
لم تبقَ خربةُ الحمارِ قائمَهْ
ولم تعد تجرؤ أن تعيشَ فيها سائمهْ ..
فكيفَ عشتَ فيها أنتْ ؟!»
قلتُ إذن عليَّ أن أقول الصدق !
قد جئتُ ...
– أدري ما تريدُ «من مضارِبِ العُربانْ»..
هتفتُ :
– أنت قلتها .. فقلت عينَ الحق ..
أجاب:
– للعربان أبطنٌ تنشقٌ
وأفخذٌ تندقّ
فقلت:
– إنني من بطن جرجورهْ
وفخذ مرمورهْ
.. عاد يَعُدُّ عُقَدَ الشعر، وقال:
– «يا فتى جانبتَ كلَّ صدقْ
فبطن جرجورة
جرجرَهُ سيلُ عَرِمْ
لم يُبْقِ فيه واقفاً على قَدَمْ
قد غاضبوا اللّه، فحلَّ فيهم حكمُهُ وما ظَلَمْ
وفخذُ مرمورهْ
عدو بطن جرجورهْ
تُباعِدُ الأنسابْ
بقدر ما كان تقابل السيوف والحرابْ
لكنَّ فخذ مرموره
وبعد ما حلَّ به من التقتيل والخرابْ
قال له سيّده: لنرتحل!
فإنَّ أرضَ اللّه واسعه ..
وارتحلوا ..
أرضٌ تحطُّ .. غيرُها تشيلُ،
صاروا الآن في بلاد الانجليز بارونات
وإن سألتهم عن أصلهم وفصلهم
تلجلجوا،
وضبطوا الوصلات والحبكاتْ ..»
طوَّقني، فقلت ليسَ لي إلاَّ الهروبْ.
نهضتُ؛ لكنَّ الحجرْ
أمسكني،
وإذ عصاهُ ارتفعت كأنَّها يَدُ القَدَرْ
وقالَ :
– أُقْعُدْ .. انتظرْ !!
هناك سرّ !!
«دَنِّق» أرى المكتوبَ في مؤخَّرِ العُنُقْ
أحنيتُ رأسي صاغراً بين عصاهُ والحَجَرْ
فقال :
– أيها المراوغْ
لو قلت مَنْ تكونُ صادقاً منذ البدايه
لارتحتُ مِنْ إطالةِ التمهيد قبلَ أن أُسمعكالحكايةْ !!
قلتُ: وهل هناك بعد من حكايةْ ؟!
قال : نعم !
يا حاملَ اللعنه !
وذائق الفتنه !
وشارباً للكأسِ دونما منّه !
وتستغيث بالندى
يأتيك ماردا
تعودُ بعد البؤسِ والإذلالِ سيِّدا
تاجُكَ محفوظٌ هنا، والصولجانْ !!
أزاح شَعْره عن حِجْرِهِ ،
وإذ بتاجٍ من ذَهَبْ
مُرَصَّعٍ بأجملِ الترصيعْ
يلمعُ مثلَ بسمةِ الرضيعْ ..
– لكنَّني يا سيدي
يكادُ أن يهدَّني الإعياءُ مـن مشقـة الطريقِ ..
قالَ : والتجويعْ !
– كيف إذن أكون ذا تاج وصولجان؟
كيف يكون أن أعود من دروب التيه؟
كيف يكون لي وطن؟
كيف تكون لي هويه؟
كيف يكون لي قبرٌ ولي كفن، من غير إذلال ولا تسفيه ؟!
يا سيِّدي ..
أذلّني التشويه !
مزّقني التشويه!
فقالَ: بـل زيّنك التشويـهُ إن يكـن مشوِّهوك كافرينْ !
لا تنتظر مديحَ من لا يستحي من ربِّهِ، فإنْ فعلتَ مُتَّ !
إنْ جَمُـدَ الإحساسُ في عيـونِ أو تقاطيعِ البشرْ
أو قلبوا ظهر المِجَنْ
وواطأوا الشرَّ، وزايلوا الخوفَ من القَدَرْ
وفجروا، وكفروا، وأشركوا،
عليك بالحجر !
احضنه بين كفيك، وناجِ الربّ !
يا ربّنا ..
يا ربَّ كل العالمينْ ..
يا ربَّ جدّنا برَيْتْ
إنَّا لنمسك الحَجَرْ
لكي نثبِّت الإيمانَ في صـدورنا صلـداً كما الصَخَرْ
حلواً كما الشهدِ
قويّاً مثل موج البحرْ
لكننا لا نملكُ الشهدَ، ولا القوة كي نطوِّعَ الأمواجْ
فكل ما نملكه الحَجَرْ
عيناهُ عينا حورس، والقلبُ قلبُ برَيْتْ
براءةُ لُمحْيِتْ براءة من مُحْيِتْ
اللّه وحدهُ الذي يحيي ووحْدَه الذي يُميتْ
اللّه وحدَه المنّـان، والـرزاق .. والمغيثْ ..
قلت له : واللّه .. إنني لأسمعُ العَجَبْ !
قالَ : تعالَ يا بنيَّ كي أريكَ كيفَ يستطيعُ الناسُ
أن يميّزوا شعبانَ من رجبْ ..
قل للحجر :

«بحقِّ رب بريتْ احملني مع الزمان فوقَ
ضيعةِ التفاحْ» !

-2-

أذكر أنني كنت هناكَ مشدوداً إلى الحَجَرْ
لكنني الآن أطيرُ فوق هامة السُحُبْ
ما أجملَ الأرضَ التي نحبُّ !
ما أجملَ الأرضَ التي نحبُّ !
ما أجمل الأقصى معانقاً كنيسة القيامه،
نور يشعُّ منهما رغم المحيط المكتئبْ
يا صاحبي الزمانْ !
دعنا نزور المسجدَ الأقصى،
نصلِّي فيه بين الأهل والخلاَّنْ ..
- ما زال في الزمان متَّسع
لكي نرى ونعبر الوطن ..
ثم نعودُ قبل موعد الصلاة !!
- يا ربّ .. يا اللّه
اكتب لنا العودة كي نقيمَ في رحاب
المسجد الأقصى الصلاة.

- 3 -

- انظر هناكَ .. تلك «ضيعةُ التفاح» !
.. نظرتُ .. إنها غير الذي سمعتُ أو
علمْتْ
عمارةٌ قديمةٌ .. وملبسٌ قديمٌ ..
كأنني أعود في الزمان آلاف السنين ..
فما هي الحكايه؟!
أنتَ تعودُ الآن في الزَمَنْ
سبعة آلافِ سنة ..
فضيعة التفاح بعد أن غادرتها مشرَّداً ..
خرَّبها اليهود ،
وحوَّلوا بيوتها الى معسكر يؤمُّه الجنودْ
لكنَّ ضيعة التفاح كانت قبل أن يكون في
الدنيا يهودْ
وقبل أن يكون في الأرضِ، بكلِّ ما ترى
بها اليوم من البلدان
تاجٌ سوى هذا الذي معي، أو صولجان ..
انظر هناك يا بني .. انظر هناكَ ..
.. أشارَ لي إلى مكانٍ .. نحوه نظرتْ ..
- ذاكَ الذي امتطى ظهرَ الحمارِ الآن
«مُحْيتْ».
بين يديهِ سلَّةُ التفاحْ
باكورةُ الموسمِ في جنَّتِهِ،
وقلبُهُ كما ترى منشرحٌ، مرتاحْ ..
- وذاكَ !!
من يجري وراءه بلا ملابس تقيهِ بردَ
ساعات الصباح؟!
- أخوه «برِيتْ» الفقيرْ ..
- وأين يذهبَان؟!
- إلى الإله في معبده القائم فوق الصخرة
المقدّسه.
لا بدَّ من تقديم أضحيه.
- فما الذي يملكه «بريْتَ» كي يعطيه؟
- دعنا نَرَ
- وبعد لأيٍ شقّ صوتُ «بريت»
المنتحب الباكي
السماءْ
حتى صقورُ حورسٍ اهتزَّت،
وراحَ دمعُها يهمي على أخاديدِ الهواءْ
واكتأبَ الجو، وصار كل شيء حولنا خواءْ
وحانتْ التفاتةٌ منِّي لضيعة التفاحِ، إذ بها
سوداءْ
وفجأة فارقني الحجرْ
ليرتمي أمام «برِيتْ» الحزينْ
وفوقه انحنى «بريت» باكياً وأمسَكَه ..
ظننتُ «بريت» المسكين قافزاً لقتل
«مُحيت»
لكنَّهُ وهو الذي ليس لديه غير الدم والجلدِ
على العظام في الجَسَدْ
شدَّ يديه فوق صهوة الحَجَرْ
وراحَ يخدشُ الجلدَ بلا تردُّدٍ .. ولا ضَجَرْ
والدمُ من عروقه يسيلُ راسماً على الطريقْ
خُطىً من الرعودِ والبروقْ
- يا رب .. يا حنّان .. يا منّان .. يا دانانْ
إقبل دمي تضحية .. وتُبْ عليَ
يــا ربُّ .. يــا رحيــم .. يــا عــزيـز ..
يا سلطانْ ..
إقبل دمي تضحية .. وتُبْ عليَ
يا ربُّ هذا اليوم يوم عيدك المجيدْ
وليس عندي غير ما وهبتني في جسدي من
الدم الريَّانْ
فاقبلهُ مني تضحيةً ..لو لم أكن ختنتُ في
طفولتي، لكنتُ أكتفي الساعةَ بالختانْ
.. وضجَّتْ السماءُ والأرضُ أمام مشهد
التضحية العظيمْ
إلاَّ الأخَ السعيدَ بالتفاحِ لم يفزعْ .. ولم
يهرعْ
وقلبُهُ من قسوةِ المشهدِ لم يجزعْ ..
- «كلٌ له نصيبٌ ..
وإنني أعطي الإلهَ من نصيبي» !!!
وعند «هبرت وبريتْ»* ..
لم يبق عندَ «بريت»، الدم الذي يعطيه
فأسلم الروحَ الى بارئهِ،
ورفرفت أمامنا، وحلقَت مزغرده :
اللّه ... يا اللّه .. يا اللّه يا مَنْ تجلَّى في علاه
أوفيتُ نذري .. وارتقيتْ
أوفيتُ نذري .. وارتقيتْ
فاقبلهُ مني !!
وَحلَّق الحمامُ في المكانْ
كل الطيورِ اجتمعت
لا النسرُ يشتهي لحومها،
ولا الذئاب الشاردات في الوديانْ
وران فوق القدس صمتْ
وجاءَ صوتٌ:
«برِيتُ ماتْ» !!
- «برِيتُ ماتْ» ..
وفي الجليل، والنقبْ .. سيناءَ وَالشآم..
الحزنُ في القلوب اهتزَّ .. فوقَ بيت المقدس
انتصبْ

* الاسم القديم لموقع بئر السبع وقد استمد من الواقعة.

يومٌ عرفناهُ قبيل اليومِ حين انقضَّ قابيل على
دَجَنْ
بريتُ ماتْ
قدَّمَ دمه ونفسه للّه قرباناً ومات
وانشَدَهَ الجميعُ إلاَّ مُحيت استمرَّ في
الطريق لا يبالي
عليه أن يختصرَ الزمانْ
عليه أن يوافي ربَّه المنّانْ
عليه أن يعطيهِ سلةَ التفاحْ
وبعدها يعود للضيعة كي يرتاح!

يا ضيعة الضيعة!
يا ضيعة الطريقْ!
يا ضيعة النسل الذي سيرث الزفير منك يا
مُحْيِتُ
والشهيقْ!
مملكة لفٌ يموتُ فيها برِيت الفقير بالحَجَرْ
لأنه لا يملكُ القربانْ
لأن روح العدلِ والإحسانْ
تزعزعتْ ..
فيا لبؤس التاج .. بؤس الصولجانْ
ويا لعارَ تلك الساعة السوداء في مجرى
الزمانْ
هناك في المعبد قيلَ للأخ الرحيمْ
– أخوك أين؟
قال لهم : قضاؤه لاقاه في الطريق .. وإنني
لآسفٌ عليهِ ..
ولترحمهُ السماءْ ..
قالوا له : إن عدالة السماءِ لا تنامْ
كلّ يُوَفّى حَقَّهُ، ولا يُضامْ
أنت الذي تحتاج رحمة السماء
قالَ لهم: وما العمل؟
قيلَ له: تحييه !! أو !!!
– أحييه ؟!! أو ؟!!
تحييهِ .. أو !!
أجاب: بل أحييه!
وعادَ كي يحييه

لكنَّ .. «بريت» الذي أعطى لِمَنْ أوجده
الروحَ لكي يلقاه
ظلَّ حريصاً أن يلوذ في حماهْ
فلا استجابت رئةٌ،
ولا استجاب القلبُ .. أو تحركت شفاه
لهاتهُ تعلقت بالحبِّ،
مستوثقةٌ، عزيزةٌ، تمسكُ حبلَ اللّهواللّه ..
كم عنيد أنت يا «بريتْ»
إرجع إلى الحياة .. أو ...؟!!!
.. فما الذي يملكُ أن يفعله محيتْ؟!
لو أنه قاسمه التفاح، كان ارتاح؟!
لكنه «نصيبه» .. من حقِّهِ .. ولم يقصِّر في
حقوقِ ربِّه، وإنما أعطاه !!
– فشلتَ يا «محيت».
إذن .. فهذا الحكمْ
إدانةٌ .. وفوقها غرامةٌ خمسون ديلراً ..
– خمسون ديلراً؟!
– خمسون ديلراً ..
– وكيف لي أن أدفع المطلوب ؟!
– لا بدَّ من دفعه ..
– بل إنني ألجأُ لاستئنافِ الحكم .. فما
قتلتُهُ بل ماتَ وَحْدَهُ ..
.. محاكمٌ ثمانية ..
راجعها .. قالت «مُدانْ» !!
والآنَ .. ماذا غيَّر الزمانْ؟
قد حان موعد الصلاة في الأقصى،
فدعنا نستعيد وضعنا من الزمان والمكان
لكنَّ باب المسجد الأقصى يغصُّ بالجنود
يدققون في هويات المصلين ويمنعونهم أو
يشفعونْ ..
فقلت للزمان:
– من أين لي هوية يا صاحبي؟
فقال: إنني أيضاً أعيش فوق الجنس
والهويَّه..
هويّتي هوية الجميع ..
– إن أمسكوا بنا، فسوف يسجنوننا .. فما
العمل؟

– نغيِّرُ المكان،
– مَنْ يمنعُ الصلاةَ في مساجدِ اللّه سيلقىْ
أبشع الهوان ..

- 4 -

طرنا .. وصرنا فوقَ بيت لحمْ ..
كان الضجيج يملأ المدينه
حجارة كثيرة حزينه ..
تصرخ: يا مسيح!
وطلقات ترسل الجروحْ
قال الزمان : نحاول الصلاة في مقام
ابراهيمَ في الخليلْ
هذا هو المقامُ .. لكنِ المدينةُ
تعجُّ بالأطفال والجنودْ
حجاره .. حجاره .. حجاره
بريت يملأ المكان
بريت حي يا زمان ..
هذا فتىً تخدشه الحجاره
هذا فتى يخدشه الرصاص
هذا فتى في حضن ابراهيم يلفظ
الأنفاس ..
بريت يملأ المكان !!
أطلَّ في عيني الزمان، وابتسم!
هل تستطيع القول كم من هؤلاء هم أبناءُ
محيت؟
صعقت بالسؤال!
وقلتُ: كلهم لعمِّهم يا سيِّدي ..
وكلهم بريت ...
قال: لقد أصبتْ.
مَنْ أمسكَ الحجرْ..
وقالَ : يا اللّه .. يا حنّان .. يا منّانُ ..
وانفجرْ
فقد غدا «بريت»
من يقسم الزاد مع الذين يبذلون دمهم، ولا
يقول إنه نصيبي،
فإنه يكون محيياً لـ «بريت» !!

- 5 -

ولاحت التفاتة مني نحو النهرِ إذ بنور
للسماء يرتفعُ
خطان وردي وأزرق يعتنقان
فقلت: يا زمانُ ما هذا الذي نرى؟!
قال هي العلامه ..
علامةُ الكتاب والبنيانْ ..
روحٌ وروحٌ يرقصانْ
تاجٌ وصولجانْ ..
دعنا نحيِّي صاحبَ المكانْ ..
وَمَنْ يكونُ يا زمان ؟!
هذا كليمُ اللّه موسى في مقامِهِ،
ينتظرُ الآتين للفتحِ ونصرَ اللّه للإنسان!

- 6 -

– هيا بنا نعود!
– كيف وقد أوصلتني نعود؟
يا سيِّدي دعني هنا، فإن مجد «بريت»
يجعلني أزهدُ كل شيء
.. وابتسم الزمانُ ..
قال: يا فتى! أنظر إلى تاج الوطن!
وانظر قضيب الصولجان!
.. نظرتُ، كان التاج ملهوفاً إلى أبنائه،
يمدُّ نحوهم كفَّيه تارةً، وتارةً ويصرخ: «يا
مُحْيِتْ»!
أدهشني هذا الذي سمعتُ:
– مَنْ «مُحْيِتْ؟!»
ردَّ الصولجانْ: هذا أخوكَ الحيّ ..
– هل عادَ بعدما كان وما وجرى في
سالف الزمانْ؟!
– عليه أن يوفِّي الحكمَ يا بنيَّ ..
خمسين ديلراً !!
– وربما يقتلني ..
– تصيرُ عندها مائة .. تصير ألفاً ربما ..
اللّه وحده أعلمُ كم تصيرْ ..
– ربَّاهُ !! لا أريدُ لي أخاً يورثني هذا
المصير!

.. وارتسم الغضب .. مرتجفاً على تقاطيع
الزمانْ ..
– إسمع ولا تكن غبيّاً أيها الفتى
تلك قرى التفاح والأقاح والبترول
والأملاح ..
تلك قرى الأحزان والأفراح
تلك قرى القلبين، والعقلين، والأختين
لكي نحسَّ النور ينبغي أن نعرف
الظلام ..
– أدري .. وأدري غير أن روعة الحَجَرْ
ومجد بريت الذي ضحَّى
ومجد عيسى المنتصر
والمسجد الأقصى الذي منعت من ولوجِهِ
كلٌّ يشدُّني .. يقول لي: إمسكْ ..
تمسَّك .. بالحَجَرْ ..
أكون بريت، الذي يموت ألفَ مرةٍ .. مليونَ
مرةٍ .. مليارَ مرةٍ .. ولا أكون محيت الذي بسلة
التفاح يفتخر ..
– الأمرُ ليس ما فهمتَ يا فتى ..
وليس يجديك الضَجَرْ
ما لاذ بريتُ بالحجر
إلا ليأسٍ هدَّهُ ..
لم يلقَ تقدمةً لمجدِ الربِّ، قدَّم روحه لم ينتظرْ
لكنَّما الأرض التي شربت دَمَهْ
غصَّتْ وماتت عبر آلاف السنين تطوَّحت
سكرى ..
وتدفقت فيها الدموع سخيَّة حرَّى
طوراً تعود لتزدهرْ
طوراً تعود لتندحرْ
وتظلُّ مأساة الحجر
تطغى وتصنع فعلها في الروحِ،
يا للروحِ،
أنظر كلَّ هاتيك المُدُنْ!
ماذا ترى؟
اكشفْ غطاءَ السقفِ عن بيتٍ وطالع تحته
ما يستترْ

ومن المحيط إلى الخليج ابحث .. وقلِّب في
الفِكَرْ!.
ما حظُّ مُحيتُ في مكان دون بريتْ
ما حظُّ مُحيتُ في مكان دون بريتْ
فلمن يصيرُ التاجُ إن كان الجميعُ الطيبون
مصيرهم كمصيرِ برِيتْ،
ألقيهِ في لجج الظلام،
أم أنه يُعطى لمحيت؟

- 7 -

ربَّاه كيف يضيعُ تاج الملك من وطن
الشهيد؟
إنّا لنعطي الروح للوطن المفدَّى كي تعيش
الناس فيه سعادة التسبيح للرب المجيدْ
أيكونُ أن يلقى الجميعُ مصير بريتْ؟
أيكون أن يفنى الوطن؟
أيكون أن تقع القوافلُ كلها ، وتغورُ في
البحر السفن؟!
أيكون أن الملح يأكله العفن؟
أيكون أن بلادنا تبقى رهينه؟
أيكون أن بلادنا تبقى ممزَّقة حزينه؟!
أيكون أن الحبُّ في أعماق «بريت»،
إن لم يمزِّقه اليهودُ، يجرُّه للموت
«مُحيت»؟!

- 8 -

رباهُ .. إن بلادنا «أرضُ الإله» ..
هذا اسمها من أوَّل التكوين حتى منتهاه
هي أرضُ مجدك
قالها بالدمّ هابيلٌ، وبريتْ
مليونُ بريتْ
ولو أن كل الشعب لاقى في المسار مصير
بريتْ من أجل أن تبقى الشفيعَ لنا،
وعرشك تاجنا والصولجانْ
فلسوف نبقى صامدينَ ولن نمدَّ يداً
لـ «مُحْيِتْ»

دمشق

تَتَقَبَّب في شَهْقَةِ الطيِّن

جمال القصاص

لم يكنْ ظلَّها.
كان محضَ فراغٍ يدورُ على نَفْسهِ.
وهيَ تَنسَلُّ من مائِها.
تَتَقَبَّبُ في شَهْقَةِ الطِّينِ
عاريةً من رحيق الثِّيابِ
ومِنْ مطر الشعراءِ.
الرِّياح دفاترُ أيَّامِهَا.
والهواءُ وسادةُ أعضائِها.

الأصابعُ أشرعةٌ
فوق سرَّتها حجرٌ نائمٌ
ومسوَّدةٌ من غبارٍ.. سيزهرُ بَعْدَ قليلٍ
وبعد قليلٍ..
يطوفُ.. ويدخلُ فيما وراءَ القميصِ:
سفائنُ غرقى، هياكلُ من معدنٍ غامضٍ
تَتَلألأُ، شمسٌ تمزّق بُرْنُسَهَا، تتأوّهُ
في رَقْرَقاتِ الرتوشِ، وتَشْخُبُ.. نَايٌ
قديمٌ يطاردُ بَحَّتَهُ تحت سَفْحِ الرموشِ..

وداعاً لأرجوحةِ الطِّفلِ
للشرفاتِ..
وأهلاً بمِلْحِ المتاهةِ
أهلا بحِبْرِ الجذورْ.

طَرْقَةٌ.. طَرْقَتَانِ
ويَنْهَمِرُ الضَّوءُ..
رأسُ إيزيسَ مشتعلٌ
والسَّماءُ على حافةِ السَّطحِ
: خُذْ آهتي
واسْحَبِ البحرَ مِنّي.
رَجَّ صَلْصَالَ أنَّتِها
وتأمَّلَ لهوَ الفضاءِ على الكتفينِ
الشُّقوقُ توصوصُ..
خرْبَشَةٌ تتهجَّى أصابِعَهَا.
يتسلَّق قامتَها
ويموّهُ تكويرةَ الثَّدي
ذوَّبَهُ في صلاةِ الجهاتِ
الينابيعُ تَهْدُرُ..
والعشبُ يرسمُ مجرى الخطوطِ:

هنا سوف يهبطُ جيشُ الغزاةِ
يدقُّون أوتادَهَمْ تحت قوسِ الشِّفاهِ،
ويبتهلونَ..
الحمامةُ تُفْلِتُ
والطَّوقُ يركضُ

ـ كانَ بالأمسِ طفلاً
يزيِّنُ أقمارَهُ بالمحارِ
ويَنْثُرُها في حنايا الرسومِ
الكراريسُ حقلٌ من البرتقالِ
وصوتُ المغنِّي بعيدٌ..
يشبِّكُ إصْبَعَهُ في يَدِ البنتِ
رائحةُ الخبزِ طازجةٌ
والمساءُ يطيرْ.

طَرْقَةٌ.. طرقتانِ
يُشعُّ البياضُ..
يقلِّبُ أنفاسَهُ..
الغيمُ يَنْقُشُ أجنحةَ الشَّهواتِ
وعصفورةُ البابِ سابحةٌ في فراغِ التُّخومِ:
هنا سوف يجلسُ «دالي»
يُدَحْرِجُ أنجمَهُ فوق صدر الزجّاجِ
ويَفْتِلُ شاربَهُ شَرَكاً للنساءِ
ويرمي «لايلوار» صَرْخَتَهُ.
- : هل تخافينَ

لا.
سَمِّني زهرةَ العتباتِ
ويتصلُ الماءُ بالماءِ
يمشي..
تفورُ التَّمائمُ
كم وردةً سوف تغتالُ أحصنتي؟!

التفاصيلُ شائكةٌ:
في المثلثِ ضَلَّت صَبَابَتها
موجةٌ.
شَقَّقَ الصَّخرُ قمصَانَهَا
حطَّتِ الرِّيحُ..
لفَّتْ عباءَتَها فوقها
وبَكَتْ.

هكذا:
دائماً مَرْآةٌ تنتظرْ
دائماً رجلٌ يبتسمْ
دائماً يجلسُ البحرُ بينهما
دائماً يغتسلْ.

شَدَّهَا نحو زرقتِه
ثم مالَ على صدرها..
الظِّلُّ مرتبكٌ والعناقيدُ نيِّئَةٌ
— : تشبهينَ الخماسينَ..
أحصنةٌ تتطايرُ فوق الشِّفاهِ
براعمُ تَدْعَكُ أثداءَهَا بالنثارِ..

يوشوشُ شهوتَهَا، ويغيِّر وَضْعَ الوسادةِ
ضاقَ الممرُّ، تَلَفْلَفَتِ السَّاق بالسَّاقِ..
— : لُمِّي مرافئَ صدرِك
لا تنحني.
وانفضي شمسَ خَصْرِكِ
كوني كأنّكِ في الكهفِ وحدَكِ..

يعلو الفحيحُ
يُهَدْهِدُ طَرْقَتَهُ
ويهرولُ في جَعْبَةِ الوقتِ
يجلسُ منتشياً بين أهدابِهَا
ويَشُدُّ الشِّراعْ.
— : أَنتِ نافذةٌ؟
ربّما.
صخرةٌ
سوف تقرأُ فيها طلاسمَ نَفْسِكَ
تَأْلَفُهَا.
تستعيدُ حشائشَ قَلْبِكَ..
تجلسُ حولَهُما
وتُرَبِّتُ ظَهْرَيْهِمَا بحنانٍ
وتَفْرُغُ منكَ ومنّي..

الرذاذُ يلوِّنُ غَمَّازتيهِ
قِبَابٌ تطلُّ..
بأنفاسِهَا شجرٌ يتوتَّرُ
يشربُ نَخْبَ طفولتِها
ويسافرُ في وسوساتِ الهديلْ.

نجمةٌ من دخانٍ تُقَرْفِطُ أعشاشَهَا في يديهِ
يعلِّق في عروة البابِ تفاحةً
ويعرِّي الهواءَ..
يثبِّتُهُ في شظايا السُّكونِ..
— : أنا صائدُ البرقِ
لا اللونُ بيتي
ولا السقفُ جسميَ
أعرفُ كيف أفكّكُ جسمكِ
أَصْقُلُهُ بجنوني..

تُلَمْلِمُ رقْصَتَهَا..
قطرةٌ
قطرةٌ
ينزلُ الحُلْمُ
يَحْفُرُ نَكْهتَهُ في عروقِ الرُّخامِ
ويَشْطَحُ:
لا.. لم يكنْ ظِلَّها
هيَ صورتُهَا
تَخْتَبِي في رماد التَّجاعيدِ..
نفسُ اليدينِ، الكرانيشُ، إيماءةُ الخَصْرِ
والشَّامةُ المرمرية، تلويحةُ الهُدْبِ..
رمَّانةُ الشاطئينِ.
—: هل مشينا معاً في شوارع روما
جلسنا قليلاً بمقهى إيليت؟!

القاهـرة

الكتابة في زمن متغيّر

إدوار الخراط

ما الصورة التي تنطبع في ذهني عن هذا العصر الذي نعيش فيه وأي زمن هذا الذي أكتب فيه؟

هل هو عصر القنبلة الذرية، أم عصر التلوثّ، أم هو عصر ما بعد الامبراطوريات الصناعية الضخمة، أم عصر الإعلام والسطوة الإعلامية الكاسحة؟ هل هو عصر تقهقر الإرادات الشعبية في العالم الثالث، أم هو عصر سيطرة الاحتكارات العالميّة عَبْر القومية، أو التي تتجاوز القومية؟ هل هو عصر «النظام العالمي الجديد» كما يقال، أو عصر أحادية السيطرة الأمريكية؟ وفي الثقافة هل هو عصر الإحياء لثقافات شعوبنا في العالم الثالث، أم هو عصر الانجراف في تيار سيطرة المتروبول الغربي سواء جاء هذا من لندن أو من نيويورك أو من باريس أو من موسكو؟ هل هو عصر انحسار القيم التي ظلت راسخة لِحقَب عديدة، أم هو عصر ازدياد حدة الغيبيّات وظلاميَّة التعصّبات التي تزداد ضراوةً يوماً بعد يوم في الشرق أو في الغرب على حد سواء، أم هو عصر الدفاع المستميت عن حقوق الإنسان؟

هل هو عصر سقوط الأشكال التقليدية في فنون استقرت على هذه الأشكال فترات طويلة، كالشعر والرواية والقصة القصيرة، أم هو عَصْرُ تَجاوُرِ هذه الأشكالِ وتداخُلها واستحداث الجديد منها الذي يمكن أن أسميه «كتابة عبر نوعية»؟ أم هو، في الوقت نفسه، عصر إحياء الشكل التقليدي لهذه الفنون في وسائط جديدة، كالتلفزيون والسينما والصحافة التي تزداد تقنيتها يوماً بعد يوم ويزداد رواجها يوماً بعد يوم فترُوج أيضاً أشكالٌ معينة في الفن هي أقرب الى التسطُّح والكفاءة المظهرية مع ارتفاع الحِرْفية فيها ... الى حدٍ يكاد ينسيك أن المسألة ليست في النهاية مسألة إتقان الصنعة، بل هي مسألة التعمق في الموضوع؟

تلك أسئلةٌ تستدعي عندي ما لا نهاية له من الأسئلة، وهي أسئلة مفتوحة بحيث تحتمل تلك الإجابة ونقيضها في الوقت نفسه.

الحلم لا يموت لكن المهمة أشقّ!

كانت هذه الأسئلة قائمة دائماً، ومازالت. ولكن لنقل: إنّ فترة الأربعينات – فترة الشباب المبكر – كانت فترة الآمال المتوهجة، والوعود التي يخيل للمرء أنها في المتناول، والآفاق التي لا حدود لها، وإمكانات الاقتحام والاختراق، عقِب انتهاء الحرب، واحتدام النضال الوطني من أجل الاستقلال أو استكمال الاستقلال أو تأكيد الاستقلال الوطنيّ، وتأكيد الهوية الوطنية والقومية .. في هذه الفترة، فترة الإمكانات البِكْر غير المفضوضة، لم تكن الصورة بهذا التعقد، وهذا التعدد، وهذا الالتباس الذي حدث بعد خمسة عقود من التجارب العظيمة، والتجارب العقيمة، التجارب التي أُنجزت والتجارب التي أُحبطت، على المستوى الوطني والقومي، وعلى المستوى العالمي في الوقت نفسه.

كان هناك الحلم الذي يدخل في نسيج الأشياء، وكانت هناك الإرادة التي تقف وراء كل هذه الأشياء وتحركها. فهل أُجهض الحلم أو أغتيل، وهل غُيِّبت الإرادة أو حوصرت؟

لا يمكن أنْ يموت الحلم، ولا يمكن أن تُحبَط الإرادة نهائياً .. لكن المهمة أصبحت أشقّ. إنّ نضج الوعي، ونضج الظروف الموضوعية في الوقت نفسه، يُلقيان على الحلم أعباءً لم يكن في أيام غضوضَتِهِ ويفاعَتِهِ يدرك ثقلها، ويتطلب من الإرادة صلابةً وإصراراً وعناداً لم تكن متوقّعةً منذ خمسة عقود، سواء كان ذلك على المستوى الذاتيّ أو على المستوى الموضوعيّ. وأنا لا أُرجع هذا التغير لمجرد تغيّرٍ في الوعي به، بل أيضاً لتغيّرٍ في الظروف الموضوعيّة، بمعنى أن الظروف الموضوعيةَ، على كل المستويات (المستوى السياسي والمستوى الاقتصادي والمستوى الحضاري)، بسرعة إيقاعها المتلاحق وتعاقب تغيّراتها، أصبحت تفتقِر الى نوعٍ من البراءة أو السذاجة – إذا صح إطلاق عبارات مثل هذه على ظروفٍ موضوعية خارجيّة – وأصبحت الآن بذاتها أشقّ وأعقد وأكثر تعدّداً.. وهذا ما يقتضي أن يكون الحُلم والإرادة، على نفسِ هذا المستوى من التعقّد والتعدّد في الجوانب...

لم يعد من الممكن القول، ببساطة، إنّ مهمة الكاتب هي تغيير العالم والسعي نحو تحقيق العدالة الاجتماعية!

يبقى السؤال الأبديّ والشديد الصعوبة. فلم يعد من الممكن القول، ببساطة، إنّ مهمة الكاتب هي تغيير العالم، والسعي نحو تحقيق العدالة الاجتماعية .. لكني أتصور أنّ مهمة الكاتب ستظل مطلوبة ومرغوبة وضرورية ومحتومة باستمرار، مهما كان الرأي في تأثيرها، في المدى القريب أو في المدى البعيد، على التغيرات الاجتماعية وعلى الأفراد بذواتهم

وشخوصهم ومعاناتهم الفردية التي تكوّن في مجموعها النسيجَ الاجتماعي كله. وفي الوقت نفسه، يزداد يقيني بمقولة (أو بزعم، أو بدعوى) أنّ الفن الحق ليس في الإجابة، ولا في تقرير القضايا العقلية، بل في كيفية وضع السؤال ومتابعة تقصّي هذا السؤال ... سواء كان السؤال ينصبّ على مُسَاءَلة الكون والمصير والميتافيزيقيّ أو القَدَر الإنساني والوضْع الإنساني بشكل عام (دون السقوط في التجريدات الفلسفية أو التقريرات العقلانية البحتة – لأن هذا ليس ميدان الفن)... أو كانت المُسَاءَلة تنصبّ على الظروف الاجتماعية وعلى افتقاد العدالة والكرامة الانسانية وعلى توكيدها باستمرارٍ دون إغفال ما يُتَحيَّف منها ودون إغماض العين عن وجود الشرّ (ميتافيزيقياً، وخلقياً، واجتماعياً أيضاً – أساساً)... أو كان السؤال منصباً على المعاناة الحميمة للإنسان: معاناته وتجربته في الخبرات الحياتية التي تمخض حياته منذ ابتداء وعيه بنفسه وبعالمه حتى انقضاء هذا الوعي (كتجربة الحب، وتجربة المرأة، وتجربة الصداقة وتجربة الموت، أو معاناة الأقرباء والأحباء) أو ما يجري هذا المجرى من الخبرات التي تُكوّن لُحمة الحياة وسداها. هذه الجوانب الثلاثة كلها لا أستطيع أن أقول إنّ الشعر، أو الرواية الحداثية، أو القصة القصيرة الحداثية – أو غيرها من الفنون الحية التي تفترع لنفسها خبراتٍ بِكْراً ومعاصرةً وملاصقة للواقع – تملك الإجابة أو تستطيع ذلك، كما كان يحدث في الماضي، .. بل أتصور أنّ هذا السعْي المستمر نحو إجادة السؤال، جمالياً وفنياً، هو في ذاته سعيٌ مستمر نحو الاقتراب من إجاباتٍ تزداد صحةً يوماً بعد يـوم. ذلـك أنّ «الصحـّة» ليسـت نهائيـة، و «الحقيقة» ليست دُرّة محكَمة موجودة في داخل محارةٍ تُفَضّ فإذا باللؤلؤة تتألق .. بل الحقيقة كيان يتخلّق ويتجدد ويتغير، ويكتسب أبعاداً أخرى ... والمعرفة في الميدان الفني لا تأتي إلا عن طريق الخبرة الفنية نفسها.

* * *

ماذا أعني بذلك؟ أعني به ما أفعله عندما أكتب رواية، أو قصة، بجريان ذلك المجرى الذي اتخذتُه أو اكتشفت أنني اتخذته لفترة طويلة، وهو المجرى الذي يقع على الحدود بين الأشكال. فما أكتبه ليس– في تصوّري – رواية خالصة أو تقليدية، أو قصة خالصة أو تقليدية، أو شعراً خالصاً أو تقليدياً، وانما هو الكتابة التي أُؤْثِر أن أسميها «الكتابة عَبْر النوعية»: الكتابة التي تشتمل على أنواع الفنون القولية جميعاً، وتتجاوزها. المعنى لن أجده الا من خلال الخبرة الفنية. ولهذا بالضبط، يأتي طلبي ونُشداني للقارئ أن يكون فعالاً ومشاركاً وديناميّاً وخلاقاً. لهذا بالضبط لا أستطيع، ولا ينبغي، أن أُلقيَ للقارئ بنتاجٍ مُنْتهٍ .. نتاج مستدير، مغلَق على ذاته. وإنما أنا أُلقِي اليه بدعوةٍ للسياحة معي .. بدعوةٍ للدخول في ساحة الخلق والمشاركة.

لا أُلقي للقارئ بنتاجٍ مُنتهٍ، وإنّما أدعوه للسياحة معي!

هي دعوةٌ إذاً، ليس فيها هذا النوعُ من الاستعلاء الذي كان مألوفاً في الكتابة التقليدية من ناحية، بحيث أفرض عليه فرضاً ما قد وصلتُ اليه وانتهيتُ منه، ولا ذلك النوعُ من البوح العاطفي والبكاءِ على الأكتاف وفي الأحضان، بحيث يُفضي الكاتبُ عن ذات نفسه في لهفةٍ رومانسية تقول آلامه وأحلامه، ولا ذلك النوعُ من التحريض الاجتماعي المباشِر.

ومن ثمّ أرجو أن يكون المعنى عندي متعدِّدَ الطبقات، متعدَد المستويات، لا يمكن اختزالُه في عبارة تقريرية، ولا يمكن أن أترجمه في صياغة فكرية، وانما أنا أحوم حوله عندما أتكلم عنه، وآمل أن أكون قد دخلت فيه عندما أكتب فنّاً.

وعندما أنظر الى كتاباتي الأولى، حتى في **حيطان عالية**، أجد فيها هذه الملامح نفسها. أجد أولاً، أنها ليست قصصاً قصيرة تقليدية بل إنّ فيها شيئاً من النَفَس الشعْري الذي أسفر عن ذاته في الأعمال الأخيرة وأجد فيها أيضاً نفساً روائياً؛ فلم يكن الأمر في هذه القصص الأولى أمر «قصة قصيرة» تقليدية، «لقطة» أو «شريحة»، بل كان هناك دائماً شيءٌ من اثنين: إمّا التلبُّث الطويل عند جانبٍ من جوانب لا يسمح به المصطلحُ التقليديُّ للقصة القصيرة ولا تقليدُ المواضعات المألوفة للقصة القصيرة، وإمّا خطفٌ للأحداث ودخول في داخل الشخوص أو الأبطال، أو تحويلُ الأحداث نفسها الى أبطال، بحيث لا يكون هناك ما يسمى بـ «بطل القصة»... أو «الشخصية الرئيسية في القصة» وإنّما الكتابة، نفسها، هي التي تمتلك الساحة. وهذا يوحي بأن هذه المعاني، أو هذه التحليلات التي تزداد وضوحاً مع تقدم الخبرة الإبداعية والنقدية، قد كانت قائمة طوال الوقت بشكل ليس جنينياً تماماً، بل بشكلٍ اكتسب لنفسه منذ البداية قسماتٍ محددة.

* * *

ربما كانت الكتابة من ناحية ذاتية أو سايكولوجية بحتةٍ ضرورةً لا معدى عنها، وحتمية معينة لا تقوم للحياة قائمةٌ بدونها، كما يقول معظم الكتاب أو كلهم.

أمّا القضية فهي معنى الكتابة نفسها. ما هي الكتابة؟ ما هي وظيفة الكتابة في هذا العصر؟ أظن أن هذه الوظيفةواحدةٌ في كل عصر. فالكتابة قيمة تاريخية، لأنها مرتبطةٌ بواقعها الآني الزمنيّ المتغيِّر في المكان وفي الظروف الاجتماعيّة المحدّدة؛ ولها قيمة تتجاوز هذه «التاريخية» أو «الزمنية».

فالكتابة في هذا العصر أو في غيره مسعى معرفيّ، إلى جانب دورها الاجتماعيّ، وهو مسعى معرفيّ جماليّ. وفي هذه الأيام يُغفل الكثيرون الإشارة الى «جماليّةِ الكتابة»، كما لو كانت سبّة أو معرّة أو تقليلاً من شأن الكتابة. ولكن هذه الجماليّة في الكتابة لا يمكن أن تنفصل عن المسعى المعرفيّ، ولا تتحدد قيمة الكتابة كفنّ إلا بوجود هذه الجماليّة. ولا تعني الجماليّةُ، بأيّ حال من الأحوال، مجرد المقاييس الزخرفيّة، أو مقاييس الزينة والجمال الظاهريّ، أو ما اصطُلح على تسميته بتصميم الجمال. ذلك أنّ الجمال قد يكون شائهاً أيضاً كما قال السرياليّون، وبالتالي فإنّ التشويه هو، في حد ذاته، جمالٌ لو تحققت له الشروط المطلوبة في العمل الفني. فما هي شروط الجمالية إذن؟

ليس للجماليّة مواصفات مسبقة بالطبع، ولا مواضعات، ولا قوانين، ولا أزعم أنها جاهزة، أو نازلة من عالَم مثاليّ أفلاطونيّ .. بل هي رَهْن التحقُّق المستمر، رهْن الفعل الفني المتغيّر باستمرار، الذي يتوقف على عوامل حضاريّة وثقافيّة، ذاتيّة وموضوعيّة، لا نهاية لها.

آليّات هذه الجمالية شديدة التعقيد والغموض، لا يمكن الإحاطة بها إحاطةً كاملة بالرغم من كل المساعي النقدية والتحليلية التي أقدّرها كل التقدير. لكن هذا النوع من الخبرة الفنيّة فريدٌ الى درجةٍ أنني أتصوّر أن بعض العمل الفلسفي – وربما كان كل العمل النقدي الحقيقي – هو أيضاً خبرة «جماليّة معرفيّة»، بمعنى أنه عمل فنيّ بالذات. ومن هنا يأتي سحر الجاذبية، والحرارة، والحيويّة في أعمال كُتّاب يبدون للوهلة الأولى شديدي الجديّة وشديدي الترصُّن؛ لكن حرارةَ هذه الخبرة الفنية، بالمعنى الواسع الذي أشرت اليه الآن، تدحض هذا الترصُّن وهذا الثِقَل.

لا أريد أن أقلل من شأن الجديّة، بل أتصوّر أن الخبرة الفنية أيضاً إلى جانب ما فيها من عنصر اللعب والمرح الحقيقيّ، خبرةٌ شديدة الجدية. لكنّني أرفض هذا النوع من التزمّت أو الترصّن الذي يأتي عن القُصُور .. فالإنسان، في النهاية، ليس كائناً عقلياً فقط. والعقل، بلا شك، هو الهادي والضروريّ،ولكن في الإنسان أيضاً، هذه الطبقات، أو المستويات اللاعقلانية التي لا يمكن الإحاطة بها الا عن طريق البحث الفنيّ.

ميزة الخبرة الفنية وتفرّدها أنها تستطيع أن تجمع هذه التناقضات كلها في تناسقٍ أسمى .. في وحدةٍ تشتمل على المتفارِق، وتتعدّاه، بحيث يتحقق لهذه القوى والطاقات المتعددة المستويات، المختلفة الاتجاهات، نوعٌ من السياق (لا أقول الموحَّد، الثابت الصلب .. بل أقول:) المتجاوب النغمات.

الكتابة ليست خلافية فحسب، بل هي تحريض على الخلاف أيضاً!

أريد أن أحرك داخل قارئي مثل هذا المسعى. أريد له اليقظة للأسئلة، ورفض الاستنامة الى المقرّر، والوصول الى المتعة العميقة عن طريق الخبرة المعرفيّة الجماليّة والحسّ بالمأساوية الأصيلة في الوضع الانساني وبهجة المعرفة به في الوقت نفسه.

إنّ الكتابة بحق ليست هي الاستسلام، أو الانصياع، أو الخضوع لما هو المقرّر أو المكرّس أو الثابت .. أو بعبارة أخرى، المبتذل المكرور .. وبهذا المعنى فإنّ الكتابة ليست خلافيّة فقط بل هي تحريض على الخلاف أيضاً.

* * *

قلت إن كل كتابة فنية، أو كل عملٍ فني، ينطلقان من الواقع. وقد سئلت: من أيِّ واقعٍ انطلقت كتابتي؟

"الواقع" ليس ظروفَ الظلم الاجتماعي والخبرات اليومية الحميمة فقط ... بل هو الحلم والخيال والفانتازيا أيضاً!

عندما تُذكر كلمة «الواقع» فإنّ المعنى المضمَر الذي يكاد يكون مسلَّما به هو أنه الواقع الاجتماعيّ أو السياسيّ أو المظهريّ أو الخارجيّ. لكن الواقع عندي، هو أكثر من واقع: فـ «الواقع» كلمة تشير الى ظاهرة شديدة الاتساع، شديدة التعدّد، شديدة العمق. «الواقع» هو كلمةٌ أخرى للوجود نفسه، هو الحُلم .. هو الفانتازيا .. هو الخيال .. وهو ظروف الظُلم الاجتماعي، الفقر والفاقة والامتهان، وكل الجوانب القبيحة في العالم. وهو أيضاً حقيقة الموت .. حقيقة خبرة الحب .. لغز العلاقة مع المرأة ... التباس العلاقة مع الصديق.. كل هذه الخبرات الحميمة التي تحتل جانباً كبيراً من ساحة حياتنا، والتي ننساها عادة أو نحاول أن ننساها في نشاطنا اليوميّ، سواء أكان هذا النشاط نحو تأمين الرزق، أم نحو تأمين المكانة الاجتماعية، أو نحو السلطة، أو نحو الثروة، أو نحو الشهرة.. أو ما شئت من أغراض.

فمن أي واقعٍ انطلقت كتابتي؟

من هذه الظاهرة الشديدة التعقيد، الشديدة الغنى والثراء والشديدة الاتساع.

ولعل عمل كتابتي، في داخل هذه الظاهرة، كان عملاً مزدوجاً، يتضمن الهدم والبناء معاً : هدماً للمبتذَل.. أو سعياً إلى هدمه، وأملاً في بناء نقيضه. ولا أستطيع القول إنّ ذلك قد تم بالفعل ام لم يتم؛ فقد أخلصتُ السعيَ ولا أعرف إلامَ وصلت: هدْماً للمقرر، للسائد، القبيح حقاً، تمرداً على المهانة، تمرداً على الظلم، سواء كان ظلماً كونياً، أو ظلماً اجتماعياً، أو ظلماً داخلياً بين المرء وذاته..

وبناءً لما هو نقيض ذلك كله.

* * *

وفي سبيل هذا المسعى في كتابتي، أجد هذا التركيز على اللغة، والعناية باللغة، وكأنني أريد باللغة أن تشقّ طريقاً بصوت أعمق من العادي والمألوف في ذاتِ قارئي .. وفي الوقت ذاته كأنني أجعل من هذه اللغة بُعداً فنيا آخر في عملي الإبداعي؛ فاللغة عندي ليست مجرَّد «لغة»، بل هي مسألة خِبْرة كاملة متكاملة.

هذه القضية دائماً تُثَار بالنسبة لي، لماذا؟ لأن معظم كتابنا قد عوّدوا قراءنا على نوعٍ من الفقر في الرصيد الذي تُكوِّن اللغةُ جانباً أساسياً منه لايجاد العمل الفني، ولا أقول: «للتعبير» عن شيء خارج اللغة، لأنه ليس هناك مثل هذا الشيء. فاللغة عندما توجَد توجَد الخبرة معها: تكون منصهرةً بها لا يمكن فصلها عنها أو عن المحتوى، أو المضمون – أو ما شئت من هذه التفريقات المألوفة. فالمسألة ليست مسألة «لغة» قائمة بذاتها، منفصلة، في جزيرة معزولة، بل هي مسألة خبرة. فاذا كانت الخبرة الفنية عندي مسعى نحو الاقتحام والسؤال، والمعرفة ونحو جماليةٍ أخرى، فلا شك أن اللغة ستكون متصلة بهذا المسعى اتصالاً حميماً.

ومن ناحية أخرى أزعم اننا أثرياء ومحظوظون جداً لأننا أصحاب هذه الثقافة العربية، وأصحاب هذه اللغة العربية. واللغة عندنا، بالذات نحن أصحابَ هذه الثقافة، لها وضعٌ خاص قد لا يوجد في كثير من اللغات الأخرى.

معظم كتّابنا يكتفون بكسرةٍ ضئيلة وهشّة وسهلة ومبتذلة من عالم اللغة!

ليست هناك عربية واحدة، كما قلت أكثر من مرة. وإنما عندنا «لغات» شديدة التنوع في مستوياتها وطبقاتها .. في تاريخيّتها وفي تجدّدها. نحن ما زلنا نستطيع، إذا شئنا، أن نمتح من رصيدِ لغةِ الجاهليّة. ولكن لغة الجاهلية تختلف عن لغتي في تطوراتها المختلفة. هناك في

داخل اللغة الفصحى مستويات متعددة، سلّم موسيقي كامل، من الشعري المحلّق الى التسجيلي الموثّق، من التقريريّ الى الحلميّ، من الحوشيّ الى الميسّر الطيّع، الى آخر ذلك. هذه اللدونة، هذا الغنى، مع إمكان إثراء العمل الفني – إمكان إثرائه بمستويات العامية المختلفة في داخل العامية الواحدة، وفي داخل العاميّات المختلفة من العراق الى المغرب، ومن الشام الى السودان – كل هذا متاح .. كل هذا قائم في ساحةٍ تكاد تكون بكراً تماماً وغير مسبورة تماماً. هذا التعدد في الأصوات .. التعدد في النغمات، هذا الجمع بين البوليفونية – اذا صحّ التعبير – والهارمونية، هذه الثروة الفادحة متاحة أمام الكاتب. ماذا نفعل؟ معظمنا يكتفي بكسرة ضئيلة وهشة وسهلة ومبتذلَة جداً من هذا الخضم المتلاطم البِكْر الذي مازال غير مسبور.

فالمسألة، اذاً ليست قيمة لغوية «مضافة» الى الخبرة الفنية، بل القيمة اللغوية هي ذاتها الخبرة الفنية .. نابعةً منها، ملتحمةً بها، منصهرةً فيها. ليست المسألة «عناية» باللغة بقدر ما هي «حياة عضوية». وإذا أمكن الذهاب الى مسألة التحليل والتخصيص والتفصيل، وغضضنا النظر مؤقتاً عن هذا التلاحم الذي أشرت إليه، فإنّ علاقتي باللغة تكاد تكون علاقة عضوية، جَسَدَانية، شبقيّة .. الى جانب كونها علاقة درْس ومعرفة ومحاولة لسبر الأغوار .. الى آخر ما يمكن أن يقوم به العاشق من بحث. إذاً، هي بحث عضويّ، وليست بحثاً أكاديمياً، ولا عملاً في استعارة مظهر، .. بل أجد الكتابة الآن تكاد تكون تلقائية. وفي حقيقة الأمر فإنّكَ لَوْ نظرت في مسودات أعمالي الأخيرة منذ **رامة والتنين**

مسودتي لا تختلف كثيراً عن العمل المنتهي، فالكتابة لديَّ فطرة أولى!

بالتحديد، أو بَعْد **ساعات الكبرياء** على وجه أدق، لوجدت أنّ المسودة لا تختلف الا في أقل القليل عن العمل المنتهي، أي أن الكتابة تأتي كما لو كانت فِطْرة، لا أقول أخرى، بل أكاد أقول فطرة أولى.

* * *

قد يبدو لأكثر من قارئ أو ناقد، أنني أسيِّر اللغة في كتاباتي من خلال هذا البعد الذي يقع في وعيي على النحو الذي أسلفت، وهو تكوين ذاتيّ في الدرجة الأولى، كما قيل.. أي أنني أُنطِق شخوصي وأبطالي بلغتي أنا، وبالتكوين الذاتي لي من خلال هذه اللغة.

ولكني لا أرى هذا صحيحاً كل الصحة، ولعل ذلك يحدث بالفعل أحياناً، وهو ما أراه مشروعاً وضرورياً. ولكن العكس يحدث أيضاً. وقد أشرت من قبل الى تعدد المستويات، وتعدد الطبقات، والتنوع في داخل هذه اللغة، أو تلك «اللغات». وبالتالي فاننا نجد في **الزمن الآخر وفي ترابها زعفران**، وعلى الخصوص في **يا بنات اسكندرية**، لغات أخرى غير لغة الراوي، أو غير لغة الكاتب، هي طبعاً لغته في الوقت نفسه، بلا شك، ولكنها «أُخرى» كذلك.

فهل هي إيقاعات مختلفة لوجدان واحد؟

إنّها ليست فقط إيقاعات – فيما أتصوّر – وليست فقط مسألة التصاقٍ أو تحدُّدٍ بالوجدان الواحد.. بمعنى أن هناك، بالتحديد، في الكتابين الأخيرين ما يمكن أن أسميه «اللغة الشعبية الاسكندرانية»، وهي لغتي أيضاً، ولكنها ليست لغة الكاتب الراوية الفنان. بل هي بمعنى من المعاني اختلاف .. وبمعنى آخر هي توحُّد.

الكاتب لا يكتب إلا ما يعرفه، ولكنّه لا يعرف تمام المعرفة مدى ما يعرفه!

إنّ الكاتب يقول ما يعرفه فقط، ولكنه يقول أيضاً ما «يعرفه» بقوةِ الخيال، معرفةً أخرى. ولعل الكاتب لا يعرف ما يعرفه. ولنأخذ خبرةً محددة: فأنا ككثير من الكُتّاب، أضع تخطيطاً أولياً أو موجزاً لعملٍ ما، ويمضي العمل في هذا الطريق بشكلٍ ما، ولكن فجأة يحدث اختراق .. يحدث انهيار للخطّة، تحدث مفاجأة؛ ما هو غير متوقَّع يبدو كأنه غريب عليّ ... يبدو كأنني لا أعرفه. ولكنه في مستوىً من مستويات المعرفة كان قائماً بالتأكيد، لأن «عبقر»، ذلك المكان السحريّ المجهول، موجودٌ في داخل كل كاتب.

الكاتب لا يكتب الا ما يعرفه، هذا صحيح، ولكنه لا يعرف تمام المعرفة مدى ما يعرفه وكلّ ما يعرفه.

* * *

لقد قيل، أكثر من مرة، إنّ تجربتي الفكرية تغذّي أعمالي الإبداعية القصصية والروائية، باستمرار.

أتصور أنّ الروائيّ الحق أو القصاص الحق أو الفنان الحق يجب (وأشدد على كلمة يجب) أن يكون أيضاً ساعياً باستمرار الى هذا البحث الفكري، أو إلى هذا المسعى الفكريّ. إنّ هذا هو ما تجده عند كل الروائيين الحقيقيين في كل العصور.

ما يصيبُ أعمالَنا الروائيّة بالهزالِ والنضوب هو تصور الفن إلهاماً فطرياً، لا مكان فيه للفكر والثقافة!

ما يُصيب أعمالَنا الروائية بالهزال والضمور والجدب والنضوب هو هذا بالتأكيد: هو تصوّر أنّ الفن إلهامٌ ينزل من أعماق الفنان البريئة مما كان يسمى في وقت من الأوقات «التفكير العقلي».. كما لو كان هناك شق حاسم بين التفكير وإعمال العقل من ناحية وبين الفنّ من ناحية أخرى. فالمطلوب من الفن، في هذا الزعم، أن يكون بريئاً وساذجاً و«شاعرياً» وفِطْريا. وهو هذا الوهم الذي أصاب إنتاجنا بكثير من الفقر والهزال وعدم الكفاءة – ممّا لا تجده عند الفنانين أو الروائيين أو القصاصين الحقيقيين بالذات، ولا حتى عند الشعراء. ذلك أنّ وراء كلّ شاعر عظيم مفكّراً. ففي كل الحضارات، وفي كل الثقافات، سوف تجد ان الشاعر الذي لا يغذّي الفكرُ فنّه هو مَنْ يسميه النقد الغربي، بـ «الشاعر الصغير»؛ قد يكون غنائياً في بضع قصائد محددة لكن ذلك قُصاراه. أما الشاعر الكبير فهو بالضرورة مفكّر كبير.. لا أزعم أنه يكون، بالضرورة، مُكَوَّناً تكويناً فلسفياً ومدرَّباً تدريباً عقلياً .. ولكن هناك هذا الظَمأ الذي يغذي النظامين معاً: نظام الفكر، ونظام الفن. هذا الظمأ الى المعرفة لا بدّ أن يكون قائماً. ولهذا أيضاً نجد كبار المفكرين

فنانين وشعراء على نحوٍ ما؛ في عملهم هذه الحرارة وذلك الإلهام .. أو ما نسميه «مفاجأة الإلهام». المفكّرون والفلاسفة يُعَقّلون ذلك، إذا شئت ويمنطقونه ويضعونه في نَسَق فِكريّ محكَم. أما الفنانون والشعراء فيجمحون به – لكن به وليس من غيره.

ومع ذلك كله، فمن المسلَّم به أن الخبرات الحياتية هي ينبوع العمل الفنيّ الذي لا ينضب. ولا أعني مجرد نَقْل هذه الخبرات الحياتية، أو حتى ترجمتها .. وانما أعني وضعَها في سياق آخر، مع إثرائها – كما قلت في **ترابها زعفران** – بشطْح الخيال وصنعة الفن. فلا يكون العمل الفني مجرد «سيرة ذاتية» وإنْ كان في نهاية الأمر سيرةً ذاتية، بمعنىً من المعاني، ولكنه ليس توثيقاً لأحداث محددة في حياة الفنان، وانما لعله أن يكون استخلاصاً لعمقِ التجارب الحياتيّة الشخصيّة، استخلاصاً لجوهرها وصياغةً جديدة لها.

إنني لست مع «طرد المؤلف» من عمله، كما يُقال في بعض النظم النقدية القديمة أو الحديثة على السواء. وأتصور أن هذا وهم؛ فلست أعتقد أنّ هناك مجالاً لِما كان يسمّى في وقت من الأوقات «الموضوعية في الفن،» بل إنّ الكاتب موجودٌ في كل لحظة، وفي كل لُحمة من نسيج عمله. لكن المسألة، كما قلت، ليست في مجرد إقحام الكاتب في داخل العمل الفني، بل في إعادة تشكيل خبرته الحياتية.

وفي هذا السياق فإنّ «الحياد» عندي في الكتابة يعني «اللاكتابة» .. «الحياد»، على صعوبة تصوُّره قد يكون مطلوباً في البحث الأكاديمي – وإنْ كان ذلك ليس صحيحاً على الإطلاق، لأنّ لكل باحث، ولكل دارس، انحيازاتٍ محددةً ومسبقة، واعيةً أو لاواعية؛ لكنّ اتّباع المناهج العلمية على الأقل مطلوبٌ في الكتابة الأكاديمية وفي الأبحاث والدراسات، وفي العمل الفلسفي، وفي النُظُم المجتمعيّة. غيرأنّ الحياد في الفنّ غير متصوَّر وغير قائم أيضاً. ولئن عالج الكاتب شخصياتٍ ومواقفَ تبدو بعيدة كل البعد عن خبراته الذاتية، فهناك أحد أمرين: الأمر الأول ان يكون له من قوة الخيال وسعة المشاركة في التجارب الإنسانية ما يسمح له بأن يتماهى مع هذه الشخصيات والأحداث والأفكار التي تبدو بعيدة كل البعد عن خبرته المباشرة، وإما أنْ يكتب زيفاً صراحاً ويصطنع اصطناعاً تحس معه على الفور بمدى الافتعال.

لعل من باب تقرير البديهيات القول: إنّ الكاتب، كل كاتب حقيقي، يقول ما يعرفه. وقد سُئلت: «لماذا تجد نفسك مندفعاً الى أن تقول ما تعرفه في شكل فنيّ، لا في صيغة مقالة، خصوصاً وأنت تكتب المقال أيضاً بصيغة متميّزة؟»

وبداءةً سأزعم أن المقالة عندي أيضاً عملٌ فنيّ، بمعنى من المعاني، وأنّ المعايير في كتابةِ المقالة هي معايير حميمة أيضاً لا خارجيّة، اذا صح التعبير. ولكن لماذا يختار الفنان أن يكون فناناً؟ وهل هو الذي يختار؟

هناك قدر من الاختيار طبعاً.. هناك قدر من الفِعل الإرادي، بلا شك، ولكنني أتصور أن هناك تكويناً تجتمع فيه عواملُ كثيرة وآليات معقدة، تدفع الفنان الى هذا النوع من الحياة. فما هي هذه العوامل الكثيرة؟ من الممكن أن أُعدّد الكثير: ظروف الطفولة، والعائلة، والنشأة، والظروف الاجتماعية. كما يمكن أن أعزوها الى الكثير: في التكوين السايكولوجي البحت والداخلي البحت. ولكن يبقى هناك أيضاً، في ما أظن، شيءٌ يتجاوز كل هذه الدوافع؛ شيء ما ليس مألوفاً، وليس محدداً؛ شيء في منطقة السرّ.

أتصور أن كل إنسان هو أيضاً فنان بالقوة إن لم يكن بالفعْل. فلعل الفنان إما عظيم الحظ أو سيِّئ الحظ، في أن هذه القوة تحولت الى فِعل، لسبب أو لآخر. ولكن أنا لا أُعطي الكاتب أو الفنان مكانةً خاصة متميزة، بل أقول: كُلّ واحد هو خالق وفنان بالقوّة، وكل قارئ هو صانع للعمل الفني بالفعل.

الكاتب يقضي حياته، لكنّه لا يتمّ كتابة كتابٍ واحد!

لكنني سوف أذهب الى ما هو أبعد من هذا كله، وما يندرج في سياقه كذلك، فأقول: إنّ كل كتاباتي هي كتابةٌ واحدة، ليست مكرورة، وليست نُسَخاً متطابقة إحداها مع الأخرى... أو على الأقل هذا ما أرجوه. ولكنها، فيما أتصور، تُعنى بالهموم نفسها، وبالقضايا نفسها، وبالمسعى نفسه. هناك القول الشائع في العمل النقديّ، وهو أنّ كلّ كاتب إنما يقضي حياته ليكتب كتاباً واحداً. وأنا أقول: إنه يقضي حياته لكن لا يتمّ كتابة هذا الكتاب الواحد .. لا يكمله ولا ينتهي من كتابة هذا الكتاب الواحد، المتعدّد في الوقت نفسه.

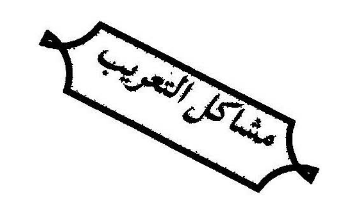
مادة هذه الكتابة، بطبيعة الحال، هي «واقع» واحدٌ متطوِّر، أو متغيِّر، واقع واحد لكنه في تجليه الأول كان يحمل بذور تطوره وتغيره: يحمل مستقبله في ماضيه، ويتجاوز زمنيّته، سواءٌ كان من البداية أو في النهاية – وليست هناك نهاية.فحتى الآن، وبعد أن نشرتُ هذا الكتاب الواحد المتعدد، مازالت تراودني كتابتُه من جديد وبلا انتهاء، هي هي ذاتها، تجليات أخرى بما تحمله في غورها من إرهاصات ممكنة، أو لا نهاية لإمكاناتها، ومن ترسبّات لن تستنفد.

قد يشكّل هذا، بذاته، حالةً روائية مستمرة الوجود، ومستمرة الحركة هي مسعى جمالي – معرفي، وهي مسعى للتواصل وايجاد الجسور بيني وبين قارئي. ومن سمات هذه «الحالة» أنني أعيد خلق العمل الفني مرة بعد مرة بما يوشك ألا تكون فيه نهاية. ولعل من المحاور التي أعتمدها في هذا المسعى محور «المكانيّة» اذ أعود الى المكان نفسه: الإسكندرية، أو الطرّانة، أو محطة سكة حديد مُجَهّلة غير مُسمّاة لكنها متعيّنة ومجسّمة بكلّ واقعيتها الخارجيّة والداخلية معا.

إنّ المكان، عندي، هو معيار الزمنيّة أو معيار اللازمنيّة. وهو التحديد لمعنى الزمن.

ومن إحدى أهم المشكلات الحياتية والفنية التي مازلت أراودها وتراودني، أُناوشها وتناوشني، هي بالضبط فكرة الزمنيّة واللازمنيّة. وأحد الحلول الممكنة لهذا، هو، على وجه الدقة:المكان. في المكان يوجد الزمن وينتفي، في الوقتِ نفسه. وربما كان هذا من المحاور الأساسية في هذا الكتاب الواحد الذي لا يريد أن ينتهي، الذي هو كتاباتي.

القاهـرة



كافكا - عربياً :
بين مطرقة التسييس وسندان اللغة الوسيطة

عبده عبود

لم يعش أكثر من واحد وثلاثين عاماً، قضى الأعوام الأخيرة منها مريضاً بالسلّ الرئوي. كتب ثلاث روايات لم يكمل أياً منها، وفارق هذه الحياة دون أن يحظى بشهرة أو اعتراف بموهبته الأدبية حتى من قبل أبيه. أمّا تركته الأدبية ورسائله فقد أوصى بإحراقها. إنّه فرانز كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤)، الأديب التشيكي الجنسية، الألماني اللغة، اليهودي الأصل، الذي يعدّ اليوم واحداً من أبرز أعلام الحداثة والطليعية في القرن العشرين. ولقد أصبح اليوم من الصعوبة بمكان أن يحيط المرء بكلّ ما كُتب حول كافكا وأدبه دون أن يستعين بالمؤلفات البيبليوغرافية، التي تتقادم بسرعة نظراً لهذا السيل العارم من «الأدبيات الثانوية» التي تصدر كلّ عام متخذة من أدب كافكا وسيرته واستقباله موضوعاً لها.(١) وقد امتدّ الاهتمام بأدب كافكا الى العالم العربي، فتُرجمت رواياتُه الثلاث: **القضية** و **القصر** و **أمريكا** الى العربية في أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات،(٢) وعُرِّب القسم الأعظم من قصصه، وتأثر عددٌ من القاصّين العرب المعاصرين بطريقته الفنية(٣).

المنحى الخاصّ

ولكن من الملاحظ أنّ استقبال أدب كافكا في العالم العربي قد أخذ منحى خاصّاً تمثّل في أمرين، أولهما أن تعريب ذلك الأدب قلّ أن تمّ عن الألمانية مباشرة، بل كان يتمّ في أغلب الحالات عن لغة وسيطة كالانكليزية أو الفرنسية ... وهذه مسألة لها مترتبات سلبية: فالترجمة الأدبية تنطوي بطبيعة الحال على درجة تكبر أو تصغر من «الخيانة» بمعنى الانحراف عن النصّ الأصلي من حيث الدلالة والأسلوب؛ وعندما يُترجَم نصّ أدبي عن لغة وسيطة فإنّ ذلك يؤدي بالضرورة إلى مضاعفة «الخيانة» الترجمية(٤). أمّا الوجه الآخر لخصوصية استقبال أدب كافكا القصصي عربيّاً فهو يتمثّل في نشوب ذلك الجدال الطويل حول انتماء كافكا الى الصهيونية وفكرها، وهو جدال بدأ في مطلع السبعينيات ولم يتوقّف إلاّ في أوائل التسعينيات، بعد أن شارك فيه عددٌ كبير من النقاد العرب بَيْنَ مؤكّدٍ لتهمة الصهيونية وبين نافٍ لها(٥). وقد ساعد على احتدام ذلك النقاش حقيقة أنّ كافكا ينحدر من عائلة يهودية، وأنّ أعماله الأدبية تتسم بطابع استعاريّ (allegorisch) متطرف يجعلها مفتوحة على شتّى التأويلات.

«المسخ» أم «التحول»؟

بدأ الاهتمام العربي بأدب كافكا القصصي في أواسط الخمسينيات، وذلك عندما قام المترجم اللبناني الشهير منير البعلبكي بتعريب قصّة "Die Verwandlung" ، لا عن الألمانية، بل عن لغة وسيطة هي الإنكليزية. ولا غرابة في ذلك؛ فقد كان المترجمون العرب الذين يجيدون الألمانية ويترجمون عنها نادرين في ذلك الوقت، وربما لم يزد عددهم على عدد أصابع اليد الواحدة(٦). ولقد كان ما يَرِدُ إلى العالم العربي من أعمال

---

(١) إن أشمل بيبليوغرافيا حول كافكا هي: H. Binder (hg): **Kafka-Handbuch.** Stuttgart, 1979.
(٢) حول استقبال روايات كافكا عربيّاً راجع كتابنا: **الرواية الألمانية الحديثة**، دمشق، ١٩٩٣ .
(٣) نفسه، ص ١٥٧ وما يليها.
(٤) راجع مقالنا: «التشويه المضاعف»، في : **فكر وفن**، عدد ٥١ ، ص ٥٣ - ٥٧ .
(٥) راجع إجمالنا لذلك النقاش في كتابنا: **الرواية الألمانية الحديثة**، ص ١٧٦ - ١٩٩ .
(٦) أبرز أولئك المترجمين: عبد الرحمن بدوي، محمد عوض حمد، محمود ابراهيم الدسوقي.

أدبية ألمانية في تلك المرحلة من تاريخ العلاقات الأدبية العربية – الألمانية يمرّ بالضرورة عبر البوّابتين الفرنسية والإنكليزية، وهذا لم يتغيّر بشكل ملحوظ إلاّ منذ أواخر الستينيات عقب تخرّج عدد مرموق من دارسي اللغة الألمانية وآدابها وقيام بعضهم بممارسة الترجمة الأدبية. فتعريب قصّة كافكا "Die Verwandlung" عن لغة وسيطة لم يكن أمراً خارقاً للمألوف بل حالة منسجمة مع القاعدة. ومع أنّ مقولة «التشويه المضاعف» تنطبق على هذه الترجمة من حيث المبدأ، فإنّ الدارس يُفاجأ بدرجة الدقّة والرصانة التي تنطوي عليها. فقد كان المترجم أميناً للنصّ، لم يَحْذِفْ منه ولم يُضِفْ إليه شيئاً يستحقّ الذكر. كما كان على صعيد المعنى أميناً، أدّى دلالة النَصّ بدقّة كبيرة نسبياً. ومن الناحية الأسلوبية واللغوية صاغ منير البعلبكي تلك الترجمة بلغةٍ عربيةٍ سليمةٍ ومتألقة، هي لغة ذلك المترجم الكبير المتمكّن من اللغتين الأجنبية والعربية. وعلى الصعيد الاستقبالي لاقت قصة «المسخ» إقبالاً جيّداً من القرّاء العرب، فتعددت الطبعاتُ، وارتبطتْ سمعةُ كافكا العربية وصورته بقصة ذلك الموظف الصغير الذي تحوّل بين عشيّة وضحاها إلى صرصار.(٧)

إلاّ أنّ تلك القصّة ماانفكتْ تستهوي المترجمين العرب وتحفّزهم على إنجاز ترجمات جديدة لها، وذلك على الرغم من أنّ ترجمتها العربية الأولى قد أُنجزت من قِبل أحد المترجمين اللامعين. ففي عام ١٩٩٠ صدرت ترجمة عربية ثانية لقصّة "Die Verwandlung" بعنوان جديد هو «التحوّل»(٨). ومن الطبيعيّ أن يتوقع المرء أن تُنجَز هذه الترجمة التي قام بها نبيل فياض عن اللغة الألمانية، لا عن لغة وسيطة. ولكنّ ذلك التوقّع سرعان ما يخيب بعد أن يتبين المرءُ أن هذا المترجم قد عرّب القصّة للمرّة الثانية عن الإنكليزية؛ وهذا أمر مُستغربُ الحدوث في مرحلة كَثُرَ فيها المترجمون عن الألمانية، ولم يعد فيها أيُّ مسوّغٍ موضوعي لترجمة نصوص أدبية ألمانية عن لغة وسيطة. ولئن كانت الترجمتان العربيتان لقصة

هناك أكثر من تعريب واحد لبعض قصص كافكا، دون أيّ مسوّغ!

«المسخ» أو «التحول» قد أُنجزتا عن اللغة الوسيطة نفسها، فهل هناك فارق في الجودة بين الترجمتين؟ إنّ الإجابة عن هذا السؤال تقتضي إجراء تحليل نقدي مقارن للترجمتين ومواجهتهما بالنصّ الأصليّ، وهذا ما يخرج عن الإطار المرسوم لهذه المقالة(٩). ويمكننا القول بصورة إجمالية إنّ الترجمة الجديدة لقصّة "Die Verwandlung" ليست أكثر جودةً من الترجمة الأولى، بل هي على العكس من ذلك ترجمةٌ تفتقر إلى السلاسة والتألّق الأسلوبيين اللذين تمتاز بهما الترجمة القديمة. إلاّ أن ما يشفع للترجمة الجديدة هي تلك الملاحق السيرية التفسيرية التي زُوِّدَتْ بها، وهي ملاحقُ تقدّم للقارئ العربي معلوماتٍ وفيرةً عن حياة كافكا وأدبه، وتشرح قصّة «التحول» وتفسّرها، وهذا أمر يستحقّ التنويه. فهذه الملاحق تساعد المتلقين العرب على فهم القصّة ووضعها في السياق التاريخي الأدبي والثقافي الصحيح.(١٠)

«الحُكْم» في ترجمتين

تمثّلت المحطّة الهامّة الثانية من استقبال أدب كافكا القصصي عربياً في ترجمة قصّة «الحكم» (Das urteil)، تلك القصة التي صاغ فيها الكاتب تناقضاً وجودياً جوهرياً طالما عانى منه شخصيّاً وعبّر عنه مباشرة في رسالته الشهيرة إلى الأب(١١). إنه تناقض بين أب ذي شخصيّة طاغية وابنٍ مطيع يسعى إلى مرضاة أبيه التي لا سبيل إليها إلاّ بالخضوع المطلق من جانب الابن الذي لا يجد مخرجاً من ذلك التناقض إلاّ في أن يطيع أباه بطريقة مأساويّة، فيلقي بنفسه في النهر ويموت غرقاً. فما أسوأه من انتصار يحققه المجتمع الأبويّ على جيل الأبناء التوّاق إلى التحرر والانطلاق!

نُقلت قصّة «الحكم» للمرّة الأولى الى العربية عام ١٩٧٠ ضمن كتاب **صفحات خالدة من الأدب الألماني** الذي حرره الكاتب الألماني فولفجانج لانجنبوخر (W. Langenbucher) وتولّى الدكتور مصطفى ماهر، أستاذ الأدب الألماني بجامعة عين شمس المصرية، ترجمته إلى العربية(١٢). ولقد نقل المترجم هذه القصّة بطريقة أمينة ودقيقة، ولكنّ اعتبارات مكانية حملته على أن يختصرها ويحذف أجزاء منها.غير أن العمل الأدبي يمثّل، كما هو معروف، وحدةً فنية جمالية تشبه تلك الوحدةَ التي تتحلى بها المقطوعةُ الموسيقيةُ واللوحةُ الفنية والتمثالُ، وكلّ حذف أو إضافةٍ يُجْرَيَان على ذلك العمل يُخِلاّن بوحدته الجماليةِ ويشوّهانه. وتسري هذه المقولة على قصّة «الحُكْم»، تلك القصّة المحكمة السبك، التي لا يمكن إلاّ أن يؤدّي أيُّ تعديل يُدْخَل عليها إلى تشويهها. ويبدو أنّ هذا الاعتبار قد كان وراء قيام مترجم آخر هو ابراهيم وطفي بتعريب قصّة «الحُكْم» للمرّة الثانية وبكامل نصّها(١٣) وقد أرفق المترجم بالقصّة ملاحقَ سيريّةً وتفسيريةً ونقديةً مستفيضة، تشكّل مرجعاً غنيّاً حول أدب كافكا وحياته وحول القصة نفسها. ومن الجدير بالذكر أنّ ابراهيم وطفي ترجم قصّة «الحُكْم» ضمن إطار مشروع طموح، هو ترجمة أعمال كافكا

---

(٧) راجع فرانز كافكا: **المسخ**. ترجمة منير البعلبكي، بيروت، دار العالم للملايين ط٣، ١٩٧٩ .

(٨) كافكا: **التحول**. ترجمة وتقديم نبيل فياض، اللاذقية. ١٩٩٠ .

(٩) لقد أنجزنا ذلك التحليل النقدي في كتابنا **القصة الألمانية الحديثة**، الذي لم يصدر بعد.

(١٠) حول دور التوسيط النقدي في تسهيل استقبال الأعمال الأدبية الأجنبية راجع كتابنا: **الأدب المقارن، مدخل نظري ودراسات تطبيقية**. حمص، ١٩٩١، ص ١٨٥ وما بعدها.

(١١) المقصود بذلك: Brief an den vater.

(١٢) مصطفى ماهر (ترجمة): **صفحات خالدة من الأدب الألماني**. بيروت. ١٩٧٠، ص ٤٦٠ – ٤٧١ .

(١٣) فرانز كافكا: **الحكم**. ترجمة وتقديم ابراهيم وطفي. دمشق، ١٩٩٤ .

الكاملة إلى العربية، وهو مشروع يتطلّب تحقيقه إمكانات تفوق إمكانات شخص بمفرده مهما عظُمت. ولكنه مشروع ثقافي هامّ لا يسعنا إلاّ أن نرحّب به، وأن ندعو المؤسسات الثقافية العربية والألمانية المعنية للمشاركة في إنجازه. وعلى أية حال فإنّ الترجمة العربية لقصّة «الحكم» هي المرحلة الأولى من ذلك المشروع، وهي تشكّل نقلة نوعية على صعيد استقبال أدب كافكا في العالم العربي، سواء لناحية أمانة الترجمة ودقتّها، أم لناحية الملاحق النقدية المرفقة بها. لقد أرسى ابراهيم وطفي بهذه الترجمة معياراً جديداً لاستقبال أدب كافكا القصصي في العالم العربي، هو معيارٌ أبرزُ مقوماتِه أن تُترجَم قصص كافكا إلى العربية عن لغتها الأصلية لا عن لغة وسيطة، ترجمةً كاملةً وأمينة، لا زيادة فيها ولا نقصان، وأن تُرفَق بالنصّ المترجَم نصوصٌ نقديةٌ تشرحه وتفسره وتساعد القارئ العربي في فهمه.

«بنات آوى وعرب»

ومن قصص كافكا التي حظيت باهتمام كبير في العالم العربي وكانت مثار تأويلات مختلفة ومتضاربة، قصّة «بنات آوى وعرب» (Schakale und Araber). فقد تُرجمت مرّتين عن الفرنسية ومرّة عن الألمانية، وتموضعتْ في صميم الجدال الطويل الذي شهده النقد الأدبي العربي حول علاقة كافكا بالصهيونية. صدرت الترجمة العربية الأولى لقصّة «بنات آوى وعرب» عام ١٩٧٣، وقام بتلك الترجمة ناقدان فلسطينيان معروفان هما محمود موعد وفيصل دراج[١٤] اللذان عرّبا هذه القصّة عن الفرنسية، وأرفقا بها دراسةً نقدية حاولا فيها توظيفَ القصة المترجَمة للبرهنة على أنّ كافكا أديب صهيونيّ الفكر. وقد يبدو هذا المسعى مستغرباً للوهلة الأولى، خصوصاً وأنّ في الكتابات السير – ذاتية لهذا

هناك مَنْ عرَّبَ قصص كافكا لمجرّد إثبات صهيونيّته!

الأديب ما لا يدع مجالاً للشك في أنه كان بعيداً عن تبنّي أية ايديولوجيا سياسية، بما في ذلك الايديولوجيا الصهيونية. إلاّ أنه لا يجوز أن يغيب عن الذهن أنّ فيصل دراج ومحمود موعد قد بذلا مسعاهما السالف الذكر في وقت بلغ فيه الصراعُ العربيُ – الاسرائيلي ذروتَه وامتدّ إلى الساحة الثقافية. والمهمّ في الأمر هو أنّ الترجمة العربية لقصّة «بنات آوى وعرب» التي قام بها هذان الرجلان لم تكن ترجمة سليمةً، بل ترجمةً تعجّ بالأخطاء الدلالية والأسلوبيةوالنصيّة. ونرجّح أن المترجمين كانا غير مهتمّين أصلاً بإنجاز ترجمة دقيقة ورصينة، بقدر ما كانا مهتمّين بتقديم ترجمة تقريبيّة تخدم هدفهما الأصلي، أي البرهنة على صهيونية كافكا.

ولعلّ ذلك هو ما حمل المترجم السوري صلاح حاتم، وهو متخصص في الأدب الألماني، على إنجاز ترجمة ثانية للقصّة نفسها في عام ١٩٨١، ولكنْ عن الألمانية في هذه المرّة[١٥]. وعلى الرغم من أنّ هذه الترجمة تنتمي إلى السياق نفسه الذي تنتمي إليه الترجمة الأولى – أي الجدال العربي حول صهيونية كافكا – فإنها ترجمة بالغةُ الدقّة نصّاً ودلالة، عالية الجودة لغة وأسلوباً. وبعد أن صدرت هذه الترجمة الرصينة لم تعد هناك أية حاجة إلى ترجمة قصّة «بنات آوى وعرب» مرّة أخرى. ولكنّ مجلة **الكرمل** الفلسطينية فاجأتْ قرّاءها في عام ١٩٨٨ بنشر ترجمة ثالثة للقصّة نفسها، وقد أنجزها عن الفرنسية (!) الياس حنا الياس[١٦]. ويبدو أنّ هذا المترجم لم يكن على علم بوجود الترجمتين الأخريين، لأنهما نُشرتا في مجلتين سوريتين لا توزّعان خارج سوريا. إلا أنّ ما يسترعي الاهتمام في هذه الحالة هو قيام ثلاثة من المترجمين العرب بنقل هذه القصّة إلى العربية وكأنّها مغناطيس يجذب إليه المترجمين. لماذا يا ترى؟ ألأن كلمة «عرب» تدخل في عنوانها، ولأنّ إحدى شخصياتها عربي، ولأنّ أحداثها تدور في بيئة عربية هي الصحراء؟ من المؤكّد أنّ هذه الاعتبارات كان لها دورٌ كبير في اجتذاب اهتمام المترجمين العرب إلى هذه القصّة، التي رفض كافكا أن تُعدّ أمثولةً (Allegorie)، وأصرّ على أنّها مجرّد حكاية حيوان (Tierfabel). ولكن من المؤكد أيضاً أنّ لِفنّ كافكا القصصي من الجاذبية الجمالية ما يغري المتلقين والمترجمين على حدّ سواء، لا في العالم العربي وحده، بل في العالم بأكمله.

«تحريات كلب»

ولكافكا قصّة أُخرى استُقْبلتْ في العالم العربي بصورة لا تختلف جذريّاً عن الصورة التي استُقبلت بها قصّة «بنات آوى وعرب». إنها قصّة «تحريات كلب» (Forschungen eines Hundes) – التي صدرتْ ترجمتُها العربية الأولى عام ١٩٨١، وتولت إنجازها عن لغة وسيطة هي الإنكليزية الباحثةُ العراقيةُ بديعة أمين[١٧]. ولئن كان الناقدان الفلسطينيان محمود موعد وفيصل دراج قد توخّيا من تعريب قصة «بنات آوى وعرب» إثبات صهيونية كافكا، فإنّ زميلتهما العراقية قد توخّت من ترجمة قصّة «تحرّيات كلب» عكس ذلك تماماً: أي إظهار كافكا في مظهر البريء من تلك التهمة، لا بل تقديمه للرأي العامّ العربي كأديب معادٍ للصهيونية واليهودية على حدّ سواء. والمهمّ في الأمر هو أنّ القاسم المشترك بين هؤلاء المترجمين الثلاثة هو وجودُ دافعٍ سياسي في الحالتين وغياب الدافع الأدبي. وفي عام ١٩٨٢ صدرتْ ترجمة عربية ثانية لقصة «تحريات كلب»، وقد قام بها الأديب السوري المعروف سامي الجندي عن لغة وسيطة أخرى هي الفرنسية[١٨]. فقد عرّب هذا المترجم مجموعةً من قصص كافكا بعنوان **سور الصين**، وكانت «تحريات كلب» إحدى تلك القصص. وليس هناك ما يشير إلى أن الدكتور الجندي قد أنجز تلك

(١٤) مجلة **الموقف الأدبي**، عدد ٦، ١٩٧٤، ص ١٢٤ – ١٢٧ .

(١٥) **مجلة المعرفة**، عدد ٢٤١ ، ١٩٨٢ .

(١٦) مجلة **الكرمل**، عدد ٢٦، ١٩٨٨ .

(١٧) بديعة أمين: **هل ينبغي إحراق كافكا؟** بيروت، ١٩٨١، ص ١٧٧ – ٢٠٩ .

(١٨) فرانز كافكا: **سور الصين**. ترجمة: سامي الجندي، بيروت، ١٩٨٢ .

الترجمة بدافع سياسي، بل نرجّح أن يكون قد أنجزها بدافع أدبي هو وضع قصص كافكا في متناول القراء العرب، بعيداً عن النقاش المحتدم حول صهيونية هذا الأديب. ثمّ صدرت في عام ١٩٨٦ ترجمة عربيّة ثالثة لقصة «تحرّيات كلب»، وفي هذه المرّة أيضاً تمّت الترجمةُ عن لغة وسيطة هي الإنكليزية[١٩]. وكأغلب الترجمات الأدبية التي تُنجَز عن لغة وسيطة فإنّ هذه الترجمات الثلاث تخضع لمقولة «التشويه المضاعَف»، وتنطوي على أخطاء ترجمية، نصيّة ودلالية وأسلوبية، بعضها طفيف، والبعض الآخر فادح. ولا نستبعد أن تكون الترجمات الوسيطة، الفرنسية والانكليزية، التي انطلقتْ منها الترجماتُ العربية الثلاث لقصة «تحريات كلب» مصدراً لقسم من تلك الأخطاء الترجمية. إلاّ أنّ المبدأ الذي ينبغي لنا أن نتمسّك به ونحن نقيّم ترجمات كهذه، هو مدى تعادلها مع النصّ الأصلي الألماني، لا مع النصوص الوسيطة. وتتعلق تلك الأخطاء بنقل مفردات وتعابير، وقد تتعلق بنقل وحدات معجميّة ونصّية أكبر، وبعمليات حذف واختصار. وبغرض التوضيح نودّ أن نورد بعض الأمثلة على تلك الأخطاء، وهي أمثلة أخذناها من مطلع القصّة، حيث يقول الكلب في معرض الحديث عن نفسه:

".. trotz meiner Sonderbarkeiten, die offen zutage treten .." [٢٠]

أي: «على الرغم من أطواري الغريبة البادية للعيان». ولقد ترجم سامي الجندي هذه العبارة بقوله: «بالرغم من شواذي» وحذف ما تبقّى من الكلام، وهو الجملة الموصولة «die offen zutage treten»، وترجمتُها: «التي تبدو واضحة للعيان». وأمّا بديعة أمين فقد ترجمت العبارة نفسها قائلة: «برغم كلّ غرابة أطواري التي مازالت قائمة حتى هذا اليوم»[٢١]؛ وهي ترجمة تنطوي على إساءة فهم لتعبير "offen zutage treten"، الذي يعني أنّ غرابة أطوار هذا الكلب ليستْ خافيةً على أحد، ولا يعني أنها «قائمة حتى هذا اليوم».

ويقول الكلب نفسه عن الأنواع الأخرى من المخلوقات: "wie wenig sie nämlich .. zusammenhalten".. أي: «ما أقلّ ما يتكاتفون أو يتضامنون». وقد ترجم الدكتور الجندي هذه العبارة بقوله: «فهي ينقصها .. التعاون»، وهذه ترجمة صحيحة، دلالياً على الأقلّ. وأمّا بديعة أمين فقد ترجمت العبارة نفسها قائلة: «ما أقلّ ميلها .. إلى الالتصاق ببعضها»؛ وهذه ترجمة حرفية خاطئة. ففعل zusammen-halten يعني «يتكاتف» أو «يتضامن» ولا يعني «يلتصق».

ويقول كافكا في مثال آخر: "Man darf wohl sagen, daβ wir alle förmlich in einem einzigen Haufen leben." وقد ترجم سامي الجندي هذا الموضع بقوله: «نستطيع أن نقول حقاً إننا نعيش جميعاً في كومة واحدة»؛ وهذه ترجمة سليمة إلى حدّ كبير. وأمّا بديعة أمين فقد ترجمت الموضع نفسه كالآتي: «إنّ المرء يستطيع أن يقول بثقة إننا جميعاً نعيش سوية في كومة واقعية»؛ وهذه الترجمة تنطوي على خطإٍ ذي قدر كبير من الطرفة سبّبَه تعبير «الكومة الواقعية»، والمرء يتساءل حقاً: من أين جاءت المترجمة بنعت «واقعية»؟ وهذا مثال أخير: يقول الكلب نفسه في سياق الحديث عن بني جنسه: "die Sehnsucht nach dem .. größtten Glück, dessen wir fähig sind, dem warmen Beisammensein." وقد ترجم الدكتور الجندي هذا الموضع بقوله: «تنبع من الطموح إلى أكبر سعادة نستطيع تصوّرها، وهي: أن ندفأ، وبعضنا حدّ البعض الآخر».

لكنّ المترجم ارتكب خطأً كبيراً عندما ترجم تعبير "das warme Beisammensein" بصورة حرفية: «أن ندفأ وبعضنا حدّ البعض الآخر» بالمعنى الفيزيائي للدفء، علماً بأنّ الكاتب لا يتحدّث عن «دفء» بل عن «لقاء دافئ» بالمعنى المجازي أو العاطفي للدفء. أضف إلى ذلك أنّ عبارة: «أن ندفأ، وبعضنا حدّ البعض الآخر» هي عبارة ركيكة مفككة أسلوبياً. وأمّا بديعة أمين فقد ترجمت الموضع نفسه كالآتي: «تعود لذلك التوق لأعظم سعادة نحن مؤهلون لها، الراحة الدافئة لأن نكون معاً». وفي هذه الترجمة انقلب «اللقاء الدافئ» إلى «راحة دافئة»(!)؛ وهذا انحراف عن معنى النصّ. وكما نرى فإنّ المترجميْن كليهما لم ينجحا في نقل تعبير بسيط هو "das warme Beisammensein" إلى العربية بصورة سليمة.

القسم الأعظم من قصص كافكا لم يُعَرَّب عن الألمانية، بل عن لغاتٍ وسيطة، فحصلتْ بذلك عمليةُ تشويهٍ مضاعَف!

لقد ابتغينا من هذه الأمثلة أن نقدّم للقارئ صورةً ملموسة عن الأخطاء الترجمية التي تنطوي عليها ترجمتان مختلفتان لقصّة «تحريات كلب»، علماً بأنّ هاتين الترجمتين قد تمّتا عن لغتين وسيطتين مختلفتين أيضاً هما الانكليزية في حالة بديعة أمين والفرنسية في حالة سامي الجندي. ولكن مهما تكن طبيعة تلك الأخطاء فإنه لا ينبغي لها أن تحجب حقيقة هامة، ألا وهي أنّ تعريب «قصّة تحرّيات كلب» ثلاث مرّات ينطوي على اقتناع ضمنّي بأهمية هذه القصّة، وبضرورة أن توضَع في متناول القرّاء العرب.

«في مستعمرة العقاب»

ولكافكا قصّة ثالثة لم تنجُ من عملية التسييس التي سبقت الإشارةُ إليها، هي قصّة «في مستعمرة العقاب» (In der Strafkolonie). فقد تُرجمت إلى العربية للمرّة الأولى في عام ١٩٧٩ ، وذلك ضمن العدد الخاصّ بالأدب الصهيوني الذي أصدرته مجلة **الأقلام** العراقية[٢٢]، واعتُبرت تعبيراً رمزياً عن أعمال القتل الطقوسيّ المعروف بـ «فطير

(١٩) نفسه: **تحرّيات كلب**، ترجمة كامل يوسف حسين، بيروت ، ١٩٨٦ .

(٢٠) Franz Kafka: **Sämtliche Erzählungen.** Frankfurt/M., 1969,S.324 وكذلك: سور الصين، ص. ١٤٦ وما بعدها.

(٢١) بديعة أمين: **هل ينبغي إحراق كافكا؟**، ص ١٧٨ .

(٢٢) فرانز كافكا: «مستوطنة العقاب»، ترجمة سعيد الحكيم، مجلة **الأقلام**، ع ٩، ١٩٧٩ ص ١٨٠ – ١٩٦ .

(٢٣) فرانز كافكا: **في مستوطنة العقوبات**. ترجمة زكي الأسطة، اللاذقية، ١٩٩١ .

الملكوت

حسن الأمراني

يميني
وما ملكته يميني
فدىً لك
يا من تنصبني
فوق عرش المكابدة الفرد
تفتح عصر المساكين والفقراء
تزلزل بالأحرف الخضر ذاتي
وتغمر بالبشر مملكتي والضياء
وبالكبرياء
فدىً لك
يا من تتوّج من صولة الريف رأسي
وتمنحني سرّها الأرقمي
وتطفح بالنور كأسي
وتصنع من صبوة الأطلس المستهام
حمالةَ سيفي
وأقمارَ صيفي
وتُلبسني الشدّ

عند تولّي الفوارس
تسرج عند الغداة جوادي
وتوقظ بأسي
فتنبجس الأرض
بالحبق النبوي
ويشرق بالوهج المستفيض
محيّا السماء

فدىً لك
يا من تغنّي
فتحرق أثواب ذلّي
وتغرق في لجة المستحيلْ
مراكبَ يأسي
أنا الآن
أدخل مستبشراً
غمرات المنون
وأهتف
يا من نفخت بعزمي اليقين:
لك المجد

أيتّها السنبله
لكِ المجد
لكِ المجد
إني شكوت إلى الله
آلام قلبي
فأكرمني بضيائك
أوقدت منه قناديل دربي
فأشرقت الأرض بالنور
يا ثورتي المقبله
وقامت لتخلع عنها
ثياب مذلّتها المرحله

لمن هذه الأرض؟
لله يورثها من يشاء
له الكبرياء
له الجبروت
له الخلق
والأمر
والملكوت

المغرب

صهيون» التي تنسبها بعضُ الأوساط المعادية لليهودية إلى اليهود. وفي عام ١٩٩١ صدرت ترجمة عربية ثانية للقصّة نفسها، وقد خلتْ هذه الترجمةُ من أية إشارة إلى القتل الطقوسي أو إلى قضيّة صهيونية كافكا.(٢٣) ومن الجدير بالذكر أنّ هاتين الترجمتين قد تمّتا عن لغة وسيطة واحدة هي الإنكليزية، ويؤسفنا القول إنّهما حافلتان بشتّى أصناف الأخطاء الترجمية، الدلالية والأسلوبية والنصّيّة، وإنهما تفتقران إلى القدر المقبول من التناظر مع النصّ الأصليّ.(٢٤)

مترتبات وآفاق

لم يقتصر تعريب أدب كافكا القصصي على ترجمة القصص التي تطرقنا إليها آنفاً، بل شمل قصصاً كثيرة أخرى منها قصّة «الصياد كراخوز» التي عُربتْ ثلاثَ مرّات، وقصّة «في معبدنا» التي تُرجمت مرّتين . وعموماً يمكن القول إنّ القسم الأعظم من أدب كافكا القصصي قد نُقل إلى العربية إمّا عن الألمانية، وهو القسم الأصغر، أو عن لغات وسيطة، وهو القسم الأكبر. وتكمن المشكلة حالياً في أمرين: أولهما أنّ غالبية تلك القصص المترجمة إلى العربية لم تُجمَع بعد في كتاب واحد يمكن أن يكون عنوانه: «الأعمال القصصية الكاملة» أو «قصص مختارة» لفرانز كافكا؛ فَجَمْعُ تلك القصص في كتاب واحد ييسّر حصولَ القرّاء العرب عليها ويسهّل استقبالها. أمّا الأمر الثاني فهو أنّ القسم الأعظم ممّا نقل إلى العربية من قصص كافكا لم يُنقَل عن الألمانية، أي عن لغة المصدر الأصلية لتلك القصص، بل نُقِل عن لغات وسيطة، الأمر الذي عرّضها لعملية تشويه مضاعف، وزاد من درجة عدم تناظرها النصيّ والدلالي والجمالي مع الأصل. وفي الوقت نفسه لا بدّ من الإقرار بأنّ تلك الترجمات، على علاّتها، قد سدّتْ ثغرةً كبيرة في المكتبة العربية، ولبّت الحاجَة الثقافية العربية إلى استقبال أدب كافكا القصصي، وعوّضت تقصيراً كبيراً قائماً في حركة الترجمة الأدبية من الألمانية إلى العربية. وعلى أيّة حال فإنّ هذا النوع من الترجمات التي تتمّ عن لغاتٍ وسيطة قد أدّى دوره، ولم يعد له أيُّ مسّوغ بعد أن توفر في العالم العربي هذا العددُ الكبيرُ نسبياً من المتخصصين في الأدب الألماني المؤهلين لتعريب قصص كافكا وأعماله الأدبية الأخرى عن لغتها الأصلية. لقد اكتملت اليوم كلّ الشروط اللازمة لصدور ترجمة عربية رصينة وموثوقة لقصص كافكا (ورواياته وكتاباته السيريّة) في طبعة تليق بمكانة هذا الكاتب في أدب القصّة العالمي الحديث. فهل سننتظر طويلاً قبل أن تصدر تلك الترجمة؟

كلية الآداب – جامعة البعث
(سوريا)

(٢٤) لقد بيّنتُ ذلك بصورة تفصيلية في مقالتي: «ترجمة أدبية أم تشويه»؟ التي نُشرتْ في جريدة **الأسبوع** الأدبي، ٢٧ نيسان ١٩٩٥.

"فاميليا" الجعايبي واستقصاءات المسرح التونسي المدهشة

صبري حافظ

لا شك أن النهضة المسرحية التي عاشتها تونس خلال العقود القليلة الماضية، – وأدَّت فيها دوراً كبيراً فرقةُ «المسرح الجديد» منذ أن تشكلت نواتها الأولى في فرنسا ثم تبلور مشروعها المسرحي بعد عودة أبرز عناصرها الفاعلة في تونس، – هي واحدة من أبرز حركات الحداثة في المسرح العربي المعاصر. وهي كأي حركة حداثية كبيرة لم تنهض من فراغ، وإنما سبقتها مراحل من الإعداد والتطوير برزت فيها تجربة «فرقة الكاف» مع المنصف السويسي و«مسرح الجنوب» بقيادة رجاء فرحات. لكنَ فرقة «المسرح الجديد» كانت البؤرة التي صبت فيها عملية الوعي بدور المسرح المغاير، ونضجت على نيران تجاربها الهادئة شفراتُهُ المتميزة ولغته الركحية – حسب التعبير التونسي الأثير – الراقية. فقد كان أغلب أعلام هذه النهضة المسرحية من الجيل الذي تربى صبياً على الاهتمام بالمسرح إبان ازدهار المسرح المدرسي في تونس، وانفتح وعيه شاباً على تجارب المسرح الفرنسي وتقنياته العالية، ثم غامر بحصيلته الدرامية ليبلور هموم المجتمع المغاربي في فرنسا، قبل العودة بحصاد تجربته كلها ناضجاً إلى تونس للتعبير عن واقعها وهمومها في «الورثة» و«غسالة النوادر» و«لام» و«عرب» وفي تجارب أخرى خارج نطاق «المسرح الجديد» كانت أبرزها «اسماعيل باشا» لتوفيق الجبالي ومحمد إدريس و«جحا والشرق الحائر» لرجاء فرحات.

والواقع أن السر في النجاح الكبير الذي حققته فرقة «المسرح الجديد» التونسية وغيرها من تجارب المسرح التونسي الحداثية التي انبثقت عنها أو واصلت تجربتها الشيقة، يعود إلى تأسيس رواد التجريب في المسرح التونسي لـِ «الكتابة الركحية» أي الكتابة من فوق خشبة المسرح. وهي كتابة مغايرة للمفهوم السائد قبلها في الكتابة المسرحية والذي ينهض على كتابة المسرحي لنصه في «برجه العاجي» ثم تقديمه للمخرج ليجسده على الخشبة. ذلك أنّ الكتابة الركحية تحيل عملية التأليف المسرحي ذاتها إلى ساحة مفتوحة للتجريب المستمر الذي يتخلق عبره النص المسرحي مشهداً مشهداً من فوق الخشبة. وتتضافر فيه كل عناصر العمل المسرحي بلغاته المتعددة من بصرية وحركية وسمعية ومنطوقة في بلورة المشهد وفي صياغة حركية العمل ككل. فكل جملة تخضع للتجريب المستمر الذي يختبر إيقاعها، ووقعَها على المشهد كله، ومدى تناسقها أو تنافرها مع بقية مكوناته، وموقعها من فضائه، ثم يحورها وفقاً لكل هذه العوامل الحركية والبصرية المختلفة حتى يستقر على أوفق الصيغ المعبرة درامياً عما يريد توصيله للمتلقي. ولا يعني هذا أن الكتابة الركحية هي نوع من التأليف الجماعي المرتجل، وإن استفادت من تجربة الارتجال واشتراك الممثلين في تعديل النص المسرحي.. ولكن ما يعنيه في المحل الأول هو أن «درامية» النص المسرحي تحتل المكانة الأولى في عملية الكتابة له، وتخضع هذه العملية للحوار المستمر مع بقية شفرات العمل المسرحي ولغاته المتعددة، بالصورة التي يتخلق معها نصّ متعدد الأصوات واللغات (أي polyphonic بالمعنى الباختيني لهذا المصطلح). فالحال أنّ الكتابة الركحية، وخاصة في تجاربها الناضجة التي تبلورت في السنوات الأخيرة لدى توفيق الجبالي والفاضل الجعايبي وعز الدين قنون وغيرهم، تفضي في نهاية الأمر إلى نص ثابت غير مفتوح ....بمعنى أنه لا يسمح بتغيير أجزائه، أو بالارتجال فيه، أو بتحوير مشاهده، حيث تنتهي مرحلة التجريب فيه ليلة افتتاح العرض عادة.

الفاضل الجعايبي صمد وحده مصراً على أن يُبقي راية «المسرح الجديد» مرفوعة بعد أن انفض عنها فرسانها الأوائل: فقد أسّس توفيق الجبالي تجربته المتفرِّدة الجميلة في «التياترو»، واعتصم محمد إدريس بقلعة «المسرح الوطني» الخاوية، وساخت أقدام فاضل الجزيري في رمال الشعبوية الناعمة ومغازلة صياغات «النوبة» و «الحضرة» الهابطة، واختطف الموتُ الحبيبَ المسروقي بشاعريته الدرامية المتألقة. والجعايبي هو واحد من أبرز فرسان الكتابة الركحية والحداثة المسرحية في تونس بل وفي العالم العربي كله. وقد تابعتُ بقدرِ الإمكان تجربة «المسرح الجديد» الشيقة في إنجازاتها الأولى التي شاهدتُ بعضَها على شرائط فيلمية؛ وتابعتُ بعضها الآخر في المسرح أو عبر نصوص مطبوعة؛ ثم تتبعتُ مآلها بعدما انفضّ عنها عددٌ كبير من نجومها الأوائل وتحولت الى تجربة الفاضلين: الجعايبي والجزيري؛ وشاهدتُ أعمالَها بعد انفصال فاضل الجزيري عنها واستئثار الجعايبي هو والممثلة القديرة جليلة بكار بها. كما تابعت عدداً من روافد المسرح التونسي التي نهلت منها في الجيل اللاحق لجيل رواد «المسرح الجديد». وإذا كانت أبرز تجارب اللاحقين في تصوري هي تجربة نور الدين الورغي في «مسرح الأرض»، وعز الدين قنون في «المسرح العضوي»، ورجاء بن عمار في «مسرح فو»، فإنّ أبرز تجارب جيل «المسرح الجديد» هي: تجربة الفاضل الجعايبي الذي استمر وحده باسم الفرقة القديمة منذ «العوادة» وحتى «فاميليا» مروراً بـ «كوميديا»... وتجربة توفيق الجبالي الذي أسس مسرح « التياترو» وأحاله

إلى فضاء ثقافي ومسرحي شامل يعج بالتجارب الجديدة ويتفجر بالطاقة الدرامية والفنية. لذلك سعدت سعادة كبيرة حينما علمت أن شمل أبرز فنانين تونسيين أنجبتهما تجربة «المسرح الجديد» قد التأم في «فاميليا» الفاضل الجعايبي التي قدمها في «تياترو» توفيق الجبالي.. وكأنما كانت «فاميليا» إيذاناً بالتآم شمل «العائلة» المسرحية القديمة، واجتماع أكثر أفرادها إخلاصاً وموهبةً وجدية.

* * *

تبدأ «فاميليا» – وهو عنوان آثر فاضل الجعايبي استعماله بدلاً من كلمة «عائلة» لدلالاته الطبقية المعينة في الاستخدامات اللغوية لشريحة محددة من المجتمع التونسي من ناحية، ولارتباطه بمعنى الألفة والحميمية من ناحية أخرى – بدايةً تؤسس كل هذه الدلالات المتراكبة. تؤسسها مرة بالتوافق حيث نجد أن علاقة التهامي حصيرة (الذي قام بدوره الممثل القدير كمال التواتي) بالشقيقات الثلاث تنهض على الخوف منه والرغبة الحميمية فيه معاً؛ وتؤسسها مرةً أخرى بالتناقض إذ إن المسرحية في إحدى مستوياتها تعد دراسة في تمزق العلاقات الأخوية الحميمة ... هذا علاوة على أن استخدام الكلمة الايطالية Familgia بدلاً من رديفتها العربية «العائلة» يثير تساؤلاً مبدئياً حول اللغة، وهي واحدة من أبرز عناصر التجربة المسرحية الجديدة للجعايبي؛ لا اللغة بمعناها الضيق فحسب، بل اللغة بمعناها المسرحي الشامل أيضاً الذي تدخل فيه كلُّ مكونات المشهد المسرحي الحركية والبصرية.

فالمسرحية تقدم لنا لغةً درامية راقية تقترب كلُّ تفاصيلها من الشعر المسرحي الخالص الذي يتجلى لنا: في تشكلات الفضاء المسرحي؛ وفي السيطرة على حركة الممثلين فيه؛ وفي الاستخدام الحاذق للألوان والإضاءة؛ وفي تطوير تقنيات تأطير المشاهد؛ وتكثيف حركة الزمن وتطور الحدث في المسرحية من خلال تلك النقلات التي تلعب فيها المراوحةُ بين الإظلام والإضاءة في وضع آخر دوراً تلخيصياً باهراً؛ وفي استخدام الضوء والظل وجدل العلاقة بين الجسد أو الشيء وظله الذي يوشك أن يكون نوعاً جديداً من خيال الظل المدغم في تكوين المشهد بعفوية فائقة؛ وفي السيطرة المحكمة على إيقاع الحركة المسرحية وعلى النقلات اللينة بين المشاهد؛ وفي اللجوء للرقص الإيمائي كعنصر من عناصر الترويح الدرامي كلما تصاعدت الانفعالاتُ إلى ذرى متوهجة حادة ... وفي الاستخدام الحاذق للتوهيم والتغريب معاً من منطلق جديد ولكنه بالغ الرهافة والشاعرية، تتجلى لنا ملامحه في استخدامه لبعض تقنيات التمثيل العضوي الآلي Biomechanical الذي بلورته تجربةُ مايرهولد المسرحية، أو ما أود أن أدعوه بخلع الأقنعة العضوية الذي قدمته لنا بمهارة فائقة الممثلةُ الفذةُ المدهشة جليلة بكار في عرضها لحالات المرأة المتعددة في مشهد «هاكة» أي هكذا، ثم تبعتها في ذلك الممثلتان المجيدتان صباح بوزويته وفاطمة بن سعيدان. كل هذه المفردات الأساسية في العمل المسرحي جزء لا يتجزأ من لغة العرض، خاصة إذا ما علمنا أن مخرج هذا العرض (الفاضل الجعايبي) هو مؤلفه الذي يستخدم منهجَ الكتابة الركحية ويوظف كلَّ مفردات لغة العرض المسرحي لتوصيل رسالته للمشاهد.

وهذا أمر تؤكده البداية المسرحية. فقد كان ضرورياً أن تبدأ المسرحية، وفقاً لقانون المفارقة البنائي، من لحظة تأسيس الفراغ وتكريس المشهد المسرحي البسيط بمقاعده ومنضدته وبيانوه وفضائه المنزلي الحميم على حساب التوقعات التقليدية، وكأننا في إطار استعادة لمشهد الفاضل الجعايبي البسيط المألوف في مسرحيتيه السابقتين. ثم يتم إشعال نيران التوتر في خلفية القاعة المظلمة من خلال تلك الأشباح التي تتشاتم وتتباصق وتشتم المشاهدين كذلك وتبصق عليهم، في أكثر الافتتاحيات المسرحية ملاءمةً للواقع العربي الرديء. وليس غريباً أن تكون البداية بتلك المشاتمة الحادة عقب العودة من المقابر، ولا أن تندلع نيرانُها في خلفية المسرح فتجبر المشاهدين جميعاً على النظر إلى الوراء والانصراف – ولو مؤقتا– عن الخشبة الفارغة. ذلك أن المسرحية كلها تتطلب منا جميعاً أن نلتفت إلى الوراء وأن نتمعَّن في ماضينا وتجربتنا وتاريخنا لعلنا نستطيع بذلك أن نتعرف على هويتنا. والحق أنّ البداية بطقس المهانة وتقريع الذات وتجريح الآخرين وسط ظلام العمى العقلي الدامس بتلك اللغة

المسرحية تستهدف خلق استعارة درامية للواقع العربي المتردّي!

الشعرية المتفجرة عنفاً وزراية قد استطاعت أن تؤسس سيطرة الفراغ على المشهد وحِدّةَ التوتّر فيه في آنٍ واحد. كما لفتتْ أنظارَ المشاهدين منذ اللحظة الأولى إلى أهمية اللغة المشهدية وتشكّلات الفضاء المسرحي في العمل كله من خلال جدل اللحظات الأولى بين المشهد الفارغ والطرقة المزدحمة بالصراع. فالمسرحية تستهدف خلق استعارة درامية للواقع العربي المتردّي، الذي يتجسّد تردّيه في كلّ جزئية من جزئياته. هي هنا تونسية، مغرقة في تونسيتها، لكن طقسيتها وإحالاتها الشعبية وأعدادها السحرية تفتحها على الأفق العربي، بل والإنساني برمته.

* * *

وتعتمد الحبكة المسرحية على مجموعة من العناصر الأساسية في مسرح فاضل الجعايبي. فهناك عنصر الحبكة البوليسية الذي شاهدناه في «العوادة»، وهناك الاستقصاءات النفسية التي تنهض عليها «كوميديا»، وهناك ميثولوجيا الحياة اليومية في بُعْدها التاريخي الذي شاهدناه في «عرب»، وهناك معاضلة الذات وتبكيتها اللذان يسريان في «غسالة النوادر». لكنّ «فاميليا» برغم انطوائها على عناصر تربطها بكل هذه المسرحيات السابقة تتجاوزها جميعاً لتقدم لنا نوعاً فريداً من النبش في الذاكرة. إذ تبدو المسرحية في بعد من أبعادها وكأنها مرثية للزمن وللذاكرة، ونبشٌ في طواياهما عن معنى التاريخ وحقيقة الهوية. وهو موضوع أثير لدى الفاضل الجعايبي في «عرب» وفي فيلمه الأخير «شيشخان». وتتكثف كلُّ هذه الأبعاد المتراكبة في المسرحية من خلال قصة ثلاث أخوات، كُبراهُنّ جاوزت السبعين وصغراهنَّ تجاوزت الستين

واعتزلن العالمَ بعدما خضنَ غمارَ تجربته بالترميل أو الطلاق أو العنوس، ثم حاول رجلٌ عجوز أن يتدخل في حياتهن بغية السيطرة عليهن والاستفادة المادية والاجتماعية منهن، فانتحل شخصيةَ مفتش شرطة يريد التحقيقَ في حياتهن ومعرفة تفاصيل وفاة أختهن التي ماتت مؤخراً، ليجد من خلال التحقيق الثغرةَ التي نفذ منها إلى كلٍّ منهن على حدة. ومن خلال هذا التحقيق الذي تمتزج فيه العناصر البوليسية بالعناصر الملهاوية والمأساوية معاً تبدأ عمليةُ كشف الذات ومساءلتها. وتتخلق عمليةُ طرح كل أخت في مواجهة الأخرى واستخدامها ضدها. وتتبلور لعبةُ الأرقام السحرية، لأننا نعرف بعد تفتح الحدث أن هؤلاء الأخوات كنّ في ربيع العمر سبعاً، خطف الموتُ منهن أربعاً، فصرن في شتائه ثلاثاً، بكل الدلالات السحرية لتلك الأرقام.

وتنهض المسرحية في بعد من أبعادها على الجدل بين الشقيقات الثلاث الحاضرات، وأخوتهن الأربع الغائبات. وقد أحال ظهورُ مفتش الشرطة المزيف «التهامي حصيرة» عددَ الأخوات الحاضرات به إلى رديف للأربعة الغائبات. فنحن في حقيقة الأمر بإزاء أربعة حاضرين وأربع غائبات يلف الغموضُ والالتباس غيابَهُنّ. الشقيقاتُ الثلاث (وهناك مجموعة من التناصات المتراكبة في لاوعي النص، لا التناص مع شقيقات تشيخوف الثلاث وحدهن، ولكن مع عجائز بيكيت، وعرّافات شيكسبير كذلك) يجسّدن حالاتٍ ثلاثاً: العانس والأرملة والمطلقة، أو مواقف أساسية ثلاثة في حياة المرأة في هذا العمر؛ وقد بلغن جميعاً من العمر أرذله، ومن هنا فإنهن يقفن على الحافة الفاصلة بين الموت والارتداد للطفولة بدرجاتها المتنوعة. وقد استحلن إلى مرآة تعكس لنا شيخوخةَ مجتمع بأكمله. لقد عشن سبعين عاماً من حياة مجتمعهنّ، لكن ماذا بقي فيهنّ من تلك السنوات؟ لا شيء إلا مجموعة من الخرافات والتواريخ والذاكرة المطموسة، كذاكرة العرب جميعاً. استحالت التواريخُ لديهنّ، كما هو الحال مع عرب مرحلة التردي والتخبط ونهش الذات، إلى نوع من الخرافات والشعوذات. وتعمق شعورهنّ بالعجز والقهر والتهميش والضعة. واستخدمت إحداهنّ التسلطَ ضد شقيقتيها وعينتْ نفسَها حاكماً مطلقاً يتحكم في كل صغيرة أو كبيرة في حياتهنّ، بينما لجأت الأخريات إلى المكر والحيلة. وأما المتسلطة على شقيقتها، فإنها سرعان ما تستحيل إلى شيء آخر عندما تواجه المفتش الزائف الذي ينهض منهجه – كمنهج كل دخيل يتحكم فينا – على التفريق بين الشقيقات، ومواجهة كلٍّ منهن على حدة، والانفراد بها بمعزل عن الأخريات.

بهجة – ويا للمفارقة بين الاسم والشخصية، بين الكلمة والفعل حيث تسقط الرغبة – هي الأخت الوسطى التي لم تعرف البهجة بحق، وتعترف، بعد طقس المكاشفة والتعرية المدمر، بأنها قتلت شقيقاتها لتنهب أموالهنّ.. بل تحاول أن تفعل بشقيقتها الكبرى بنوبة، ما فعلته من قبل بشقيقتها «زهرة» التي ماتت بعد جرعة زائدة من الدواء. وأما الأخت الصغرى فإنها لا تزال تتعلل بأنها صغراهن وأكثرهن تشبثاً بالحياة: فهي لا تزال تنبض بالشبق والشهوة بالرغم من كر السنين، وتتمرد على ناموس حياتهنّ الذي يدور في فلك مرير «ناكلوا في القوت ونستنوا في الموت» بعد أن جردتهنّ الشيخوخةُ عضوياً، وجردهنّ المجتمعُ موقفياً من كل حق في الاستمتاع بالحياة، وقد حرمتهنّ المقاديرُ من الأولاد. فبهجة التي أرادت أن تكون فنانة مسرح ومغنية، حرمها زوجها من أي فرصة لتحقيق حلمها باسم تجهيزها للحلم نفسه. ولذلك فإنها تواظب على زيارة قبره كل خميس، لا للترحم عليه، وإنما لتبصق عليه في طقس متكرر من الشماتة والتشفي. وحينما تقابل صورتها الجديدة في المقابر متمثلة في تلك المرأة الشابة التي تريد أن تحقق حلماً مشابهاً في أن تكون مغنية، لا تألو جهداً في مساعدتها وفي تزويدها بكل ما تستطيع تقديمه لها من مال، بالرغم من أنها لا تعيش في بحبوحة من العيش. وهي تعترف للمفتش المزيف بأنها لا تفعل ذلك بدافع حب الخير أو تشجيع الفن أو حتى الفرح برؤية ما حُرمتْ منه وقد تحقق في ابنة جيل تال، بل بدافع الشماتة والانتقام من ماض حَرَمَها من حلمها الإنساني البسيط. إن بهجة / جليلة بكار ستظل من الشخصيات المسرحية التي لا تُنسى في المسرح العربي برمته؛ فهي امرأة ممرورة معذبة بحلمها الذي لم تغتفر تدميره، ومن يحقّ له اغتفار ذنبِ مَنْ دَمّرَ أملَه؟! ومع ذلك فهي قادرة على السيطرة على تيارات الدمار التي تحاول العصف بها وبشقيقتيْها. وهي أكثر شخصيات المسرحية قوةً، وهي التي تكبح جماح غرائز شقيقتها الصغرى (الممثلة المجيدة صباح بوزويتة) وتمنعها من أن تجرهنّ جميعاً الى الخراب. لكن هل تستطيع بهجة أن تقود سفينتهنّ المحطمة إلى بر الأمان؟ هذا سؤال من أسئلة المسرحية، بل الواقع العربي، المعلقة.

لكن الشقيقة الصغرى التي لا تستطيع مع غرائزها صبراً، لأنها حسب توصيف بهجة لها Nymphomane، (وبالفرنسية لا العربية، فمازلنا في إطار المحرم اللغوي والدلالي معا) لا تملك السيطرة على نزعاتها تلك. بل تعصف بكل الروادع، وتنطلق مع المفتش المزيف الذي كانت «بهجة» بغيتَه ومراده. لقد تزوجتْ وطلقتْ أربعَ مرات، ومع كل زواج جديد كانت تبحث عن الرحيق المغاير، كالنحلة التي لا ترتوي أبداً. لكنّ بحثها له طبيعة سيزيفية، لأنه لا يدمر ما في يدها ويتسبب في طلاقها كل مرة فحسب بل ما إن يشبع حتى يزج بها في طريق البحث عن رحيق جديد. وهي لذلك لا تطيق الصبرَ حتى أربعين شقيقتها المتوفاة «زهرة»، وتعلن تذمّرها من القيود التي تفرضها عليها شقيقاتها بعد السجن في تجربة الشقيقات الثلاث، بعدما عدن إلى بيت أبيهن الموروث، أو بالأحرى إلى سجن العائلة الأبدي. وفي السجن تستعر الشهوات – حتى بهجة وبنونة تستعر شهواتهما – دون أمل في إشباع. لكنّ بنوبة، الشقيقة الكبرى، التي عنست وحرمتها الحياةُ من التحقق الحسي، لا تزال تتشبث بالحياة بكل قوتها: ترفض أخذ الدواء القسري، لأنها تعرف أنّ فيه موتَها، وتتشبث بالحياة بكل طاقتها على المقاومة؛ وهي طاقة هشة ولكنها بالغة الصلابة في الوقت نفسه. وتجهز صلابتها على أمل «بهجة» في التسلط المطلق على أختيها. وهذا ما يُحكم رتاجَ السجن على الجميع. صحيح أن التهامي حصيرة يعد ببارقة من أمل موقوت، ولكنه أمل مزيف مثله، لا يمكن التعويل عليه. فالسجن الذي يفرضنه على أنفسهن، ويفرضه عليهن مجتمع يعتقدن أنه لا يكنُّ لهن إلا العداء، هو سجنٌ فعلي ومجازي

في آن واحد. هنّ فيه المسجونات حقاً، ولكن لا يمكن تبرئتهن كلية من دور السجانات كذلك. ويتمثل هذا البعد في شخصيتهنّ أكثرما يتمثل، لا في مسؤوليتهنّ عن سجنهنّ فحسب، ولكن في قدرتهنّ على إغلاق السجن على التهامي حصيرة الذي عرّته «بهجة» من ادعاءاته الزائفة، ثم أحكمتْ مع شقيقتيها رتاجَ السجن عليه.

* * *

والشقيقات الثلاث، باعتبارهن واقعاً واستعارةً معاً، يعشْنَ على هامش التاريخ القومي والشخصي معاً. كلّ ما يجمعهن هو رفضهن للموت. لكن أيكفي رفضُ الموت وازعاً للحياة أو مبرراً للوجود؟ هذا سؤالٌ من أسئلة المسرحية الكبيرة، أسئلة الهوية والمصير. وقد تخبَّط النقادُ التوانسةُ في تأويل المسرحية: فظنّ أحدهم أنها مسرحية عن الشيخوخة وأخذ يحاكمها وفقاً لتلك الافتراضات التي تصورها عنها؛ وظنّ آخر ان تمزق العلاقات الأسرية بين الشقيقات، والذي بلغ حد القتل، لا يمكن أن يصدر عن أسرة عربية؛ ومن هنا تصوَّرَ أنها قصة أسرة يهودية، وهي من مثل هذا التصوير براء. لكّن الذي فات جلَّ هؤلاء النقاد هو أننا لسنا بإزاء مسرحية طبيعية تنسخ الواقع، وإن انطوت على معالجة عميقة لقضاياه، وإنما نحنُ حيالَ استعارةٍ درامية تستخدم الشعرَ المسرحي في أكثر درجاته توتراً وشفافية لسبر أغوار هذا الواقع وتعرية خوافيه والدعوة إلى رؤيته من جديد. فحالة الشيخوخة التي تُبلورها المسرحيةُ تنطوي على شيخوخةِ مجتمعٍ برمته استحالتْ حياتُهُ إلى نوع من انتظار الموت وترقبه. والشبق العارم للحياة يشي بأمل هذا المجتمع في التحقق وقد مرَّغَتْهُ تصرفاتُه في التراب فأصبح تحقُّقُه نوعاً من المراهقة الرخيصة. وصراعُ الشقيقات إلى حد الموت يومئ إلى نهش الأشقاء بعضَهُم البعضَ، وإلى الوشاية للغريب والدخيل بإخوتهم بعد أن استحالت الحياةُ عندهم إلى نوع من الشماتة المرضية، وأصبح دافعُهُم الرئيسيُ فيها هو الانتقام الرخيص.

صراع الشقيقات يومئ إلى نهش الاشقاء العرب بعضهم بعضاً!

بهذا المنطق الاستعاري تتسع أُفُق الدلالات في هذه المسرحية الجميلة التي بلغت فيها الكتابةُ الركحية ذروةً جديدة من ذرى تحققها على يدي الفاضل الجعايبي الذي أبدع عالماً مرعبَ الجمال، يتحكم فيه المخرجُ/المؤلفُ في كل جزئيات العرض، ويتيح للممثلين التألقَ وقد استخرج منهم جميعاً أفضلَ ما عندهم. وتبلغ اللغةُ المسرحيةُ فيه درجةً عالية من الرهافة والشاعرية. ويصبح تجسيدُ هذه اللغة على المسرح تشكلاً جمالياً ممتعاً يبهج العين بمناظره وألوانه وحركته، ويمتع الأذن بموسيقاه ولغته المسرحية، ويحثّ العقل على التأمل والتفكير في واقعنا الإنساني وفي وضعنا العربي الراهن على السواء.

لندن

الفدائي

بدر توفيق

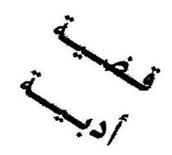
باسم مَنْ
كلُّ هـذي الحياة التي دمدمت في إهابكْ
حين طوّقتَ بالديناميت ذراعَيْكَ
ساقيكَ، خصركَ، صدركَ، ظهركَ
وانفجرْتَ بأعوامك العشرين
فتلاشيتَ من هيئة البشر الفانين
وصعدتَ السماء كعاصفة من حمم اليقين
لتردّ الأيادي إلى زرعها
والغصونَ إلى جذعها
والعيونَ إلى دمعها؟

• • •

يا لهذا السحر وهذا العطر!
لكأنك بركان ماء تفجّر في الصخر
بعد سمّ الصبر وكيّ القهر،
أيها الزمزميّ الذي شقّ صحراءنا
فروانا وهشم أغلالنا!
أي أمٍّ سقتك وأيّ أب سلّحك
فغدوتَ السياق الأصيل
وازدهرت على أفق الروح قوساً من الزهر
وندى من رحيق الفجر
وتجاوزتَ في سرعة الضوء أفكارنا
واشتعلت لتدفئنا وتطهّر بالنار أعضاءنا
وتعيد اللون لأسمائنا
وكنّا نحن منكمشين ومرتعشين
في ضلوع العمر
ورقاب السنين!

القاهرة

سليمان الشيخ*



"ليلة الإعدام"
بين الثائر عوض وعمر أبي ريشة

قبل حصول النكبة عام ١٩٤٨، احتفظت الذاكرة الشعبية بقصيدة ردّدتها، اثناء ثورة ١٩٣٦ المشهورة في فلسطين، وبعدَها ضدّ الإنكليز وصنائعهم الصهاينة. والقصيدة المعنية تصوّر حالةَ الثائر الأسير «عوض» الذي شارك في الثورة، ثم قَبض عليه الانكليز وحكموا عليه بالإعدام، وقبل ان يُعْدَم، لجأ الى المخزون الشعبي في ذاكرته، فكتب - أو أوحى بكتابة - قصيدة تعتبر من عيون القصائد الشعبية.

والقصيدة حسب ما جاء في كتاب **صور من الأدب الشعبي الفلسطيني** الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت ١٩٧٤، للكاتب الشاعر الفقيد توفيق زيّاد، هي من نتاج قريحة ذلك الثائر الأسير «عوض» الذي جاد بكلماتها - حسب ما ذكر زيّاد - قبل ساعات من اعدامه. وقد سجل الشاعر زيّاد، في تقديمه للقصيدة في كتابه الآنف الذكر، أنّنا لم نلقَ حتى اليوم من يقول لنا اسمَه الكامل. فكل ما نعرفه من ذلك، هو اسمه الأول: عوض، وأنه من إحدى القرى في منطقة مدينة نابلس، تلك المنطقة التي كسبتْ - بحق - لقب «جبل النار» لأن أهلها كانوا دائماً أولَ من شهر السلاح، وآخر من أغمده، في كل ثورة وانتفاضة مسلحة (ضد المحتلين الأتراك والانكليز من قبل) وحتى يومنا هذا.

كان ذلك عام ١٩٣٦، والشعب العربي الفلسطيني يغلي كالمرجل؛ وكان «عوض» وألوف الشباب الغيورين بين الطلائع التي انجذبتْ للمعركة، ووجدتْ في جو النار والحديد المدى الصحيحَ لتوثُّبها ووطنيَّتِها. ولكنّ الثائر الشاب لم يكن يملك ثمن السلاح، فكان أن خلعت زوجتهُ الشابة أساورها الذهبية، فحصل عوض على السلاح، وهجر زوجته وأطفاله متوجّهاً الى الجبال. و «عوض» لم يكن الابن الوحيد للعائلة الذي فعل ذلك؛ فلقد سبقه اثنان من إخوته استشهدا على حبل المشنقة. وحارب «عوض» عساكر البريطانيين حرباً شجاعة، منتقلاً من جبل الى جبل، ومن موقعة الى أخرى، ولكنه وقع أسيراً في يدالجيش البريطاني، وصدر ضده الحكم بالإعدام.

ماذا يفعل المحكوم عليه بالإعدام في ليلته الأخيرة، وهو يعرف أن حبل المشنقة سيلتفّ على عنقه مع أشعّة الفجر الأولى؟

في تلك الليلة، كانت نفسُ «عوض» ابن الثالثة والعشرين، تجيش بمشاعر أصفى من قطر الندى، وأشد من العاصفة. فقد تذكّر زوجته وأطفاله الذين يقاسون - بلا معيل - مُرّ الحياة. وتذكّر أخويه اللذين سبقاه في الطريق نفسها. وتذكر شعبه البطل، والقادة الخونة الذين طعنوا الشعب من الخلف. ورأى أن فقراء الشعب، عماله وفلاحيه، هم المخلصون الحقيقيون للقضية وهم الذين يحملون على أكتافهم عِبء المعركة. ودمعت عينا «عوض»، فأخذ قطعة سوداء من الفحم وراح يمرّرها على جدار غرفته في السجن. فباحت قطعة الفحم بكل شجونه، مسجلة قصيدة زاخرةً بأروع مشاعر التضحية والصمود والإصرار.

ومع أشعة الفجر الأولى، ساقوه إلى ساحة السجن ولفّوا الحبل على عنقه. وإلى سجلّ شهداء ثورة ١٩٣٦ الأبطال أُضيف اسمٌ جديد.

وأما القصيدة التي كتبها بالفحم الأسود على جدار غرفته في السجن فقد اكتشفها بعضُ السجناء، وحفظها، واستطاعت أنْ تخترق أسوار السجن، وأنْ تنتشر انتشار النار في الهشيم، وأنْ تكون سلاحاً ماضَياً ضد الظلم والاضطهاد.

ويضيف الشاعر زياد في كتابه: من الواضح أنّ هذه الصفحة هي

* كاتب وباحث فلسطيني، مدير التحرير السابق لمجلة **العربي** الكويتية.

الوحيدة التي نعرفها من حياة هذا البطل، وأنّ هنالك صفحات أخرى عنه، عن حياته مجهولة لنا، فلعلنا نلقى ذات يوم من يعرِّفنا بها. وفيما يلي نقدم تلك القصيدة كاملة:

يا ليل خلِّ الأسير تايكمل نواحه
رايح يفيق الفجر ويرفرف جناحه
تايمرجح المشنوق في هبّة رياحه

*

يا ليل وقّف، تاأقضي كل حسراتي
يمكن نسيتْ مين أنا ونسيتْ آهاتي
يا حيْف كيف انقضتْ بيديك ساعاتي
شَمْل الحبايب ضاع وتكسّروا اقداحه

*

لا تظن دمعي خوف، دمعي على أوطاني
وعلى كمشة زغاليل في البيت جوعاني
مين راح يطعمها بعدي، واخواني
شباب اثنين قبلي ع المشنقة راحوا؟!

*

وبكرة مراتي كيف راح تقضي نهارها؟
ويلها عليّ، وويلها على صغارها
يا ريتني خليت في إيدها سوارها
يوم أن دعتني الحرب تا أشتري سلاحه

*

ظنيت لنا ملوك تمشي وراها رجال
تخسَى الملوك إن كانوا هيك أنذال
والله تيجانهم ما يصلحوا لنا نعال
إحنا اللي نحمي الوطن ونضمد جراحه

(من صفحة ١٩ حتى ٢٢)

أبو ريشة يكتب قصائد شعبية

لقد أدرك الشاعر توفيق زياد في تقديمه للقصيدة أن هناك جوانب تتعلق بالثائر عوض والقصيدة المشار اليها كان يجب الكشف عنها، وأنه نظراً الى ظروف عديدة لم يستطع ذلك.

وحول هذا الأمر، توفرت لديّ بعضُ المعطيات التي يمكن أن تضيف جديداً. وجديدي هو أنني أطلعت على صفحات من مخطوطة كتاب **عمر أبو ريشة كما عرفته** للسيدة سعاد مكربل، الزوجة الثانية للشاعر أبو ريشة – حسب وثيقة الزواج التي أطلعتني عليها.

وقد أكّدتْ لي أن كل ما هو متوفر في المخطوطة منقول من أشرطة تسجيل حوتْ حواراتها وأحاديثها مع الشاعر عن ذكرياته ومواقفه وقصائده ومراحل من حياته. والصفحات التي اطلعتُ عليها من مخطوطة كتاب السيدة مكربل فتحت ثغرةً في رواية الشاعر توفيق زياد حول قصيدة «ليلة الإعدام» وكاتبها. ذلك أنّ صفحات مخطوطة الكتاب تفيد أن القصيدة هي من نظم الشاعر عمر أبو ريشة*، وأنه كتبها بعد أن التقى بالثائر «عوض» في سجنه، حيث طلب الأخير من أبو ريشة أن يكتب قصيدة على لسانه تصوّره وتصوّر حالته، وانّ الشاعر استجاب للطلب. وقد أُذيعت القصيدة ولُحنتْ وانتشرتْ انتشاراً واسعاً بعد ذلك، كما أنّ صحف تلك الفترة نشرتها وعلقت عليها حسب رواية أبو ريشة الواردة في المخطوطة.

ويذكر أبو ريشة أيضاً – حسب رواية المخطوطة – أنه بذل جهوده مع السلطات الإنكليزية كي تعفو عن الثائر «عوض»، إلا أن القضاء الغاشم سبقه الى تنفيذ حكم الإعدام. وقد ذكرت السيدة سعاد مكربل ان أبو ريشة له في الشعر الشعبي والأزجال عدة قصائد، ردّاً على زعمي بأنه لم يشتهر عن الشاعر عمر أبو ريشة أنه كتب قصائد في هذا المجال. وأضافت السيدة سعاد أنها لم تكن تعرف شيئاً عن رواية الشاعر توفيق زياد حول القصائد وقائلها، وأنها لم تطلع على كتابه، ولم تسمع من أحد ما ذكره عن القصيدة وكاتبها. وأكّدتْ أن تدوينها للقصيدة وللحديث الذي ذكره عمر أبو ريشة حولها جاءا بصورة تلقائية وعفوية، لكونها أخذت في نقل الشرائط التي سجلتها بصوت الشاعر عمر عن ذكرياته وقصائده، ولم تتدخل في تمحيص ما سجلته مطلقاً.

وهذه هي القصيدة كما نقلتها السيدة سعاد عن شريط مسجل بصوت الشاعر عمر أبو ريشة.

يا ليل خلِّ الأسير تايكمل نواحه
رايح يفيق الفجر ويرفرف جناحه
تايمرجح المشنوق في هبّة رياحه
وعيونه بالزنازين بالسر ما باحو

*

يا ليل وقّف، تأقضي كل حسراتي
يمكن نسيتْ مين أنا ونسيتْ آهاتي
يا حيْف كيف انقضتْ بيديك ساعاتي
شَمْل الحبايب ضاع وتكسّرت قداحو

*

ما بضن بدمعي، دمعي نزف على أوطاني
وعا كمشة زغاليل في البيت جوعاني
مين راح يطعمها بعدي، واخواني
شباب اثنين قبلي ع المشنقة راحوا؟!

*

وأم أولادي كيف راح تقضي نهارها؟
ويلها عليّ، أو ويلها على صغارها
يا ريت خليت بإيدها سوارها
يوم دعاني الحرب تا أشتري سلاحو

*

ظنّيت إلنا كبار تمشي وراها رجالْ
تخْسَى الملوك ان كانوا هيك أنذال
والله اللي على رووسهم ما تصلح لِنا نعال
حِنّا اللي نحمي الوطن ونبوّس جراحو

* ولد الشاعر عمر أبو ريشة في عكا بفلسطين زمن الدولة العثمانية، ويعود في أصوله الى مدينة حلب، وتوفي سنة ١٩٩٠ . وهو من أشهر الشعراء الذين سجلوا للنضال العربي.

قصيدة واحدة

إن التدقيق في القصيدتين حسب الروايتين يظهر أنّهما قصيدةٌ واحدة اختلفت بعض كلماتها وتشكيلاتها - وعلينا أن لا ننسى أنّ القصيدة مكتوبة ومقروءة باللهجة الشعبية - . فأما التغيير في كلمات الأبيات الأخيرة فإنّه يرجع الى اختلاف الظروف والمواقع. فالثائر الذي يقترب من نهايته لم يكن يعنيه التخفيفُ من وقع الكلمات والمعاني، ولا يعنيه كثيراً مراعاةُ هذا الجانب أو ذاك .. في حين أن الشاعر أبو ريشة كان يهمه ان لا تتعرَّض القصيدة للبَتْر أو يتعرَّض هو للملاحقة.

وأياً يكن الأمر فإنّ الشاعر أبو ريشة قد اشتهر بتغيير بعض الفقرات أو الأبيات أو الكلمات من بعض قصائده، بل قد يصيب التغيير تأريخ كتابتها نفسَه. وقد جاءَ في كتاب **عمر أبو ريشة - حياته وشعره** ، الصادر في حلب من منشورات مجلة **الضاد** سنة ١٩٩٠ إثر وفاة الشاعر، على لسان الأستاذ محمود الفاخوري ما يلي: «كان يعاود النظر دائماً في قصائده القديمة التي يعدّها للنشر ثانيةً؛ وهذه المعاودة تسوقه إلى أشكال من التبديل والتغيير في تلك القصائد».

.. ويضيف الفاخوري: «ثم إنه يكرر كثيراً من القصائد في معظم مجموعاته أو دواوينه الشعرية، وهو لا يكتفي بذلك، بل يجيل قلمه في القصيدة المكررة بين طبعة وأخرى، مُبدلاً كلمة هنا، وأخرى هناك، أو مسقطاً بيتاً أو أكثر من القصيدة في طبعة، ومضيفاً إليها بيتاً أو أبياتاً في طبعة تالية. وقد يتناول قلمُ الشاعر تاريخَ نظم القصيدة المثبت في آخرها بالتغيير والتبديل، فلا ندري بأيِّ تاريخ نأخذ».

إنّ كل ما ذكره الأستاذ فاخوري ينطبق على قصيدة «ليلة الإعدام» كما جاءت في كتاب الشاعر توفيق زياد، وفي مخطوطة كتاب السيدة سعاد مكربل ... ولاسيما في ما يتعلق بتاريخ كتابة القصيدة. فالشاعر توفيق زيّاد يذكر أن القصيدة كتبت إبّان ثورة عام ١٩٣٦، في حين أنّ الشاعر أبو ريشة - حسبما ذكر للسيدة سعاد - كتب القصيدة إما في نهاية الثلاثينات أو في بداية الأربعينات من هذا القرن.

أسئلة واستفسارات

هكذا توزَّعتْ حقيقةُ انتساب هذه القصيدة بين روايتين، وبين ثائر وشاعر. وهذا ما يمكنه ان يحفز جهات البحث على محاولة جلاء الأمر. وقبل أن أُنهي ما توصلت اليه، فإنني أطرح الأسئلة والاستفسارات التالية.

- لا شَكّ أن المستعمر الانكليزي عندما أمر بشنق الثائر «عوض» قد سجل اسمه كاملاً، وسجَّل اسم قريته، وكلَّ المعلومات المتعلقة به. فهل ضاعت كلُّ هذه السجلات؟ ألا يوجد في المكتبات العامة والخاصة ما يمكنه أن يلقي الأضواء على هذا الأمر؟ وهل انتقل الجيل الذي رافق ثورة ١٩٣٦ وقام بها جميعُه إلى رحمة الله؟ أَوَلا يوجد من يتذكَّر وقائعَ، أو بعض وقائع، تلك الأيام؟ ولماذا وَعَت الذاكرةُ منطقةَ الثائر «عوض» - نابلسَ - ولم تعِ اسمَ قريته مثلاً؟ ولماذا مازالت الأجيالُ تحفظ أسماء الثوار: الزير، حجازي، جمجوم، وتحفظ القصيدةَ التي قيلتْ فيهم، وتنسى كلَّ ما يتعلق بالثائر «عوض»، عِلماً بأن حادثة الثوار الثلاثة - ثورة البُراق في عشرينيات هذا القرن - تسبق حادثة الثائر عوض؟

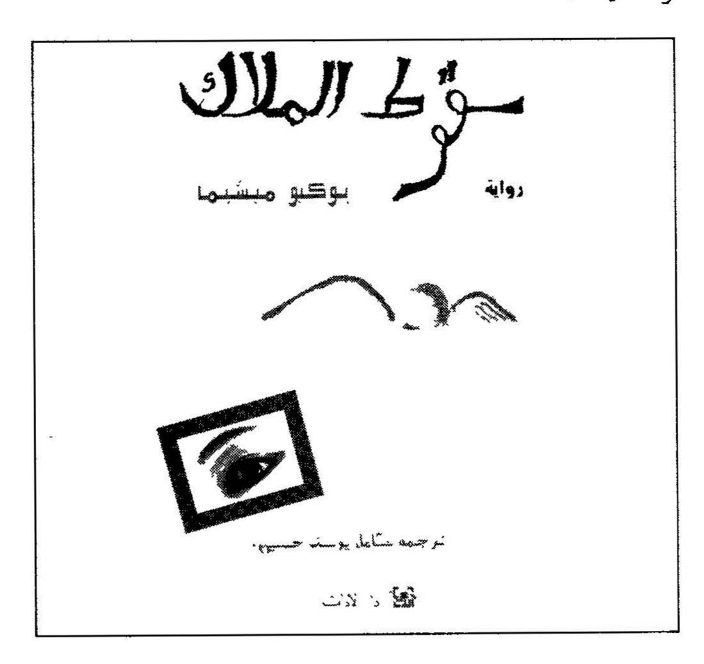
- إذا كانت المعلومات قد وفرت سنَّ الثائر عوض (٢٣ سنة)، فلماذا قصَّرتْ عن ذكر معلومات مهمة أُخرى تتعلق به؟ وهل باستطاعة الإنسان ان يُبدع شعراً من نوع قصيدة «ليلة الإعدام» في هذا السن المبكرة دون أن يسبقها بقصائد أُخرى على المستوى نفسه في زمن سابق أو في الفترة الزمنية نفسها؟!

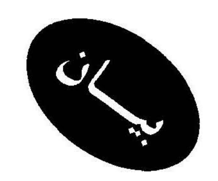
- إذا كانت القصيدة قد لُحِّنَتْ وأذيعت في بعض أجهزة الإعلام في ذلك الزمان، وأنّ الذاكرات قد رَعَتْها وحفظتها وردَّدَتْها لاحقاً، وأنّها كانَتْ تُردَّد اثناء جنازات الشهداء في مراحل تلت ثورة ١٩٣٦ - حسب ما أفادني به أحد شهود تلك المرحلة - فلماذا تمّ إغفالُ اسم مؤلفها؟

سيناريو لِما حدث

لمّا كان تأليف القصيدة موزعاً بين التأثُّر عوض، والشاعر عمر أبو ريشة فهل يمكن أن يَكون سيناريو الوقائع قد تمّ على الصورة الافتراضية التالية: استمع الشاعر عُمر أبو ريشة أثناء زيارته للسجن إلى حكاية الثائر عوض وتأثّر بها كثيراً، فَسَاقَهُ الثائر إلى حالة إبداعية ولَّدَتْ عنده القصيدة - الوصية، التي تعبر عن حالة الثائر عوض ومشاعره؛ فكتبها وسلّمه إياها، وقام عوض بنقلها عن الورق مباشرة وسجّلها بالفحم الأسود على جدار زنزانته، خوفاً من فقدانها ونسيانها، ولاسيّما أنّه كان على موعد مع أجله في صباح اليوم التالي؟

إنّ دوري في إلقاء الحصى في بركة هذا الأمر قد تَمَّ، ودور الباحث من بعدي ان يجلو حقائق الأمور ووقائعها، ويصل الى الأسماء والمسمّيات.





باتجاه قصيدة عربية جديدة

تنشر **الآداب** في الصفحات التالية «بياناً بصيغةٍ مقدّمة» كما وصفه الشاعر العراقي علي الطائيّ الذي يطرح نظرية «القصيدة الأدائيّة»، داعين الشعراء والنقّاد الى مناقشتها.

علي الطائي

(١)

منذ صدور مجموعتي الشعرية الثانية **مائدة للحب ومائدة للغبار** وأنا مشتبك مع حالة فنيّة خاصّة تجاه ردود فعل شعرية خاصّة، تتلخص في أنني جالس الى مائدة لا رغبة لديّ في حديثها؛ فقد كان ولم‌يزل ذا نكهة لم تتغير، وطعم وتأثير لم يتغيرا إلا قليلاً.

لقد كان صعباً عليّ الخروج الى فضاء خارج فضاء هذه المائدة؛ فهي واجهة السائد الشعريّ ومزاجه وإمكاناته التي عن طريقها تستطيع أن تزيد في المتراكم من الحديث الذي لا معنى ولا تأثير له، ولكن لا تستطيع أن تغيّر في المتراكم من الحديث لأسباب منها: ضعف وعي التجديد، وضعف ثقافة التجديد آنذاك لدى من يُفترض أنهم قادة الحركة الشعرية الجديدة ... الأمر الذي دفع الى الاكتفاء بالسير مع النسق، والتردّد أمام زيادة الجُرَع الحداثية. ويبدو أن هناك تقاليد فنيّة مختلفة تقف دون هذه الجرع، إلى جانب اعتبارات اجتماعية تتحدد بالذائقة والذاكرة العربية الايقاعية .. الخ؛ ويضاف الى هذا : الجانب الأخلاقي التقليدي، وأعني به أخلاقية الصفّ الشرقية التي تحكم مبادرات الفرد وتمنعها باستدعاء قرار المجموع، وكأن الشعر ليس إبداعاً فردياً. وبعض من هذا يعود الى أن الذي حدث ويحدث عندنا في الوطن العربي خصوصاً والشرق عموماً هو أن الجماعة الشعرية تبدأ متفرقة وتظل متفرقة، في الوقت الذي يتحتّم عليها أن تعنى بخلق المبدعين أو فرزهم. وهذا يتنافى مع مفهومنا للبطولة الذي يؤكد على أن القوة المجتمعة المنظّمة هي التي تخلق أو تفرز البطل؛ فخروج نفر محدّد من المبدعين على ذلك التفرق يعتبر خرقاً لتقاليد شعرية يفترض

بعد مرور ٤٦ عاماً على قصيدة التفعيلة، تبيّن أنّها من الضعف بحيث لم تشكّل خطوطاً مستقبليّة تكشف عن قوّة مبتدعيها!

أن لها قوة المعاصرة والذائقة المهذّبة؛ لكنْ تبيّن وبعد مرور ٤٦ عاماً على قصيدة التفعيلة أنها من الضعف بحيث لم تشكل خطوطاً مستقبلية تكشف عن قوة الحركة أو التجمع ذاك وأهدافها ... على العكس مما يحدث في الثقافة الأوروبية حيث يبدأ التأسيس المدرسي للجماعة بأفراد يشكلون زخم الحركة الفنية أو الشعرية، وهذه تضع أولاً أهدافها مكتوبةً وتُصدر بياناً أولياً تعقبه بياناتٌ تعرض عبرها كلَّ الذي تطمح إليه من خطوط التغيير، ثم تتفرق شكلياً، لتزاول نشاطها الإبداعي كلاً أمام حريته.

(٢)

لقد راوحتُ كثيراً مع السائد حتى صدور مجموعتي الشعرية الثالثة **أسابيع المحبّ الأعزل** التي تلاشت ذيولها بعد نشر قصيدتي «الأسابيع الجافة والأخرى الممطرة» لأعلن أمام نفسي في الأقل أنني أصبحت على يقين تام من أنّ الشعر لم يَعُدْ هو الكلام الموزون المقفّى، وليس هو الكلام الموضوع أو المنظوم في تفاعيل متعددة تطول أو تقصر أسطُرها كما في قصيدة الروّاد، وليس هو الكلام المنثور ذا المزاج الشعري ... بل هو خلاصة فحوى الشهادة التي يكتبها الشاعر الحقيقي أمام حريته التي هي مسؤوليته التاريخية، مستنداً الى خبرة ثقافية منهجيّة ذات أفق ستراتيجي، لا تقل عن عشرين سنةً، بالإضافة إلى التفاعل غير المنقطع مع حركة العصر وإنجازاته بشكل عام.

(٣)

إن الشعر العظيم طاقة حرة ذات إمكانية جذب ذاتية تتفاعل مع العناصر الحيّة ذات القوة الإبداعية الكامنة في اللغة، وطاقة الماضي التي هي الرؤية المتاحة... وكذلك في استعداد الموهبة المنظمة وتفاعلها مع المحيط الذي يعتبر إفرازاً عالي الشاعرية، إضافة الى قوة الزمن وإعلانها الدائم للصراع الذي لا ينتهي.

عبرْ هذا التفاعل الإبداعي تتبيّن طاقةُ الشعر العظيم وتأثيرها، عندما تضيء مساحات في الذهن والواقع والنفس تساعد على حفظ التوازن النفسي البشري الذي يعمل نتيجة لذلك على استمرار التوهّج الذاتي، والرغبة في امتلاك الجمال بشكل ما. وهذه هي قوة المعنى الذي هو أساسُ كلِّ إبداع عظيم.

(٤)

كذلك تأكّد لي من خلال انحيازي للمعنى، وبعد ثلاثين عاماً من العمل الشعْريّ الدائب، أنّ الشعر ليس طرازاً معمارياً واجهتُهُ الأولى الشكلُ وحرفيته، بل وجدت أنّه المعنى الذي يعبّر عن روح الأمة التي لا

تحتاج الى شكل بقدر حاجتها الى مضمون متجدّد يكتسب شكلَه من الفعل العام لحركتها وتفاعلها بين الأمم المتقدمة ومعها. ومن مراكز ذلك المضمون الحضاري المهمة: اللغة.

الشعر هو المعنى الذي يعبّر عن روح الأُمَة، التي لا تحتاج الى شكل بقدر حاجتها إلى مضمون متجدّد يكتسب شكلَه من الفعل العام لحركتها وتفاعلها بين الأمم المتقدمة!

إن اللغة العربية من اللغات العالمية الأصيلة ذات القوة المطلقة؛ وأقصد بالقوة المطلقة: مجموع الزخم الشعري والروحي والبنيوي .. الخ لأصولها وتاريخ آدابها وفنونها. فهي أساساً نتاج حضارة مضمون إبداعي شاملة عميقة الجذور تمتلك قوة المعنى بحكم كونها لغة حضارة سادت قروناً أصقاعَ العالم وصنعت حضارات.

لذا نجد أن عمل اللغة الحرّة المطلقة في الشعر يتجلّى دائماً في المعنى أكثر من تجلّيه في الشكل، بحكم كون الحضارة معنى قبل ان تكون شكلاً. ولا أقصد هنا الشكل في جانبه الهندسيّ وإنما جانبه الأدائي؛ فالشكل الشعريّ أداء قبل أن يكون هندسة. وأعود الى المعنى فأقول: إنّ المعنى هو الوجه المرئيّ للحرية، حرّيتنا، حرّية الأمة، الذي يتحوّل عادة الى غموض وتسيّب أو أداء يُشكّل الغموضُ هنا الوجهَ المرئيَّ للخوف من الحرّية، ولضياع الفرص التاريخيّة والحضارية للأمة أيضاً.

من جانب آخر تأكّدتُ كذلك أنّ الشعر يضمحلُ ويتحوّل الى آلية إذا أُخضع الى نظام مُحَدّد للأداء ومُغلِق للآفاق ومُؤطِّر للوظيفة. بينما تؤكد لنا التجاربُ العالمية على هذا الصعيد أن الشاعر الحقيقيّ أمام حريته هو الذي يعمل وفق خطوط فنيّة عدة تعمل في الوقت نفسه بإيقاعات متجدّدة عديدة وبأشكال تتبدل حسب طبيعة الأفعال وردودها داخل ذات الشاعر الشعريّة وإمكاناتها المتقدّمة الفاعلة. وتتّضح هذه العملية الإبداعية كلما زاد ارتباطُ الشاعر بالعصر، وبقوّة التغيير الكامنة فيه، والتي تتّضح عادة في مقدّم كل جيل شعريّ تتوفّر له فرصٌ إبداعية تعتبر تاريخية كلما كانت درجات التجديد والتحديث فيها عالية ومثيرة.

(٥)

تأكد لي كذلك أنّ موسيقى الشعر التي نسمّيها عروضاً، هي أيضاً من مُعطِّلات القدرة الشعرية لدى الشاعر الحقيقيّ الذي لم يخرج بعد من قسرية النظام الثابت للتقليد الشعري القديم، بشكل كامل.

واسمحوا لي هنا أن أكرر معلومة معروفة تغيب باستمرار عن أذهان البعض، وهي أنّه في المراحل المبكرة للقصيدة العربية كانت الموسيقى بعداً فنياً مطلوباً لاعتماد الوحدة الشعرية اعتماداً أساسياً عليها، لما تحفظه للقصيدة من قوة نَقْلية ومصدريّة تدعم صدقَ الناقل أو الراوي أو المستشهد أو المرسِل .. الخ. فقد كانت الشفاهيةُ مزدهرةً آنذاك بحكم غياب وسائل الكتابة وتقنية التوثيق والايصال. وكان لها مراسلون، كما للإعلام في الوقت الحاضر، سمّاهم الدارسون بالرواة.

أما الآن فقد اختلفت الحالةُ، واختلفت الصورة، واختلف أولاً وأخيراً هنا الزمنُ والناسُ والذائقةُ والمزاج والعادات، وتهذّبت الرسائل، وتهذّب المتلقّي، وتقلّصت المسافاتُ إنْ لم تكن قد نُسفت، وأصبح العالَمُ قريةً صغيرة بالمفهوم الإعلاميّ. يضاف الى هذا: استحداثُ بدائل عصريّة للتطريب والغناء والرقص وإمتاع الأسماع والأنظار، حلّت محل أوليّات أو متروكات حضارية كانت مبرَّرةً قبل ثورة التكنولوجيا وتقدّم فكر الإنسان وذائقته ورؤيته للكون.

إذن، لّما كانت القصيدة رسالةً حضارية يحدّد طبيعةَ خطابها العصرُ ودرجةُ تقدمه، فهل بقي مهماً الآن ونحن في أعلى درجات التكنولوجيا المتطوِّرة على صعد متطلبات الحياة كافةً أن أكتبَ قصيدةً موزونةً مقفّاةً بذائقة طَيِّبي الذكرى امرئ القيس وعنترة العبسي ومزاجِيَّتِهِما ليحفظها فلان الفلاني ويقطع البراري على حصانه ليوصلها الى صديق لي في القيروان؟.

(٦)

إنني أدعو هنا الشاعر الجادّ الذي يؤمن بأن انتصار التجديد والحداثة هو مآل التطوّر التاريخي والحضاري الأكيد لكل البشرية أن يكون حقيقياً مع نفسه وناسه باستمرار، وذلك بأن يقف أمام حريته. وبهذا يقف وجهاً لوجه أمام العالم .. وهذه مسؤوليته التاريخية باعتباره شاهداً حضارياً، لا يُخضع شهاداته الى شكل ومضمون محدّدين معروفينْ من قبل (فيتحوّل الى مؤدٍ تقليدي يقف في نهاية الصفوف)، بل يترك لشهاداته أن تتأثر وتتشبّع لفترة طويلة بكل الحقيقة من أجل اختراق الشائع، وتحقيق الديمومة والاختلاف الفنّي.

واستناداً الى ما قدّمتُ من وجهات نظر وما سأقدّمه في السطور المقبلة، أكتب في الوقت الحاضر قصيدةً تفيد الى حد بعيد من الحالة الشعرية للفعل الحياتي اليومي المستفيد من تراكم ردود الافعال بشكل منظم. وأما خطوتها الأولى فتبدأ بالإدْلاء الشعريّ الحر المباشر بكل إيجابياته بعيداً عن الزيف والكذب واللعب والصراخ المصطنع.

إن قصيدتي التي أكتبها الآن هي «القصيدة الأدائيّة» التي تعتمد الأداءَ اللغويَّ الشعري الحرّ، وهي لا تخضع لشكل ثابت ومضامين شعرية شائعة، وقد أبعدها هذا عن الروتين البنائي للقصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة؛ فهذا الروتين في حقيقته عطب فنيّ استعبد النظّامين طويلاً، وقد تلاشت أسبابه الموجبة و لم يعد ذا جدوى.

(٧)

إن الاندفاع باتجاه اللغة – كمركز أدائيّ ابتكاري ذي طاقة شعرية من نوع ما تشكّل معه حركة دلاليّة وتبادلاً إيقاعياً خاصاً من أجل استيعاب

إمكانات المحيط وإنسانه وتفسيرها واعادة خلقها – يتيح لنا أن نؤدي ردود الأفعال النفسيّة بشكل حرّ، وبلا تأطير موضوع مسبقاً، من خلال مرورها بالطاقة الشعرية التي يطلقها الشاعر خلال عملية الفرز الشعريّ.

ولّما كنا نتكلم عن الشعر – والشعر إمكاناتٌ إلهامية كونيّة تفجّرها ردودُ فعل داخلية وأوضاع خارجية – فإنّ المعادلة هنا تكون بالشكل التالي: إذا قلنا إن الامكانات الإلهاميّة للشاعر + ردود الفعل الخاصّة الداخليّة والخارجيّة = نتاجاً شعرياً مختلفاً في طبيعته عن إنشائية الإثنين وهو في الوقت نفسه نتاج تفاعلهما، فإنّ الذي نحصل عليه هو مضمون شعريّ يتشكل أخيراً وفق خطوط فعله الشعريّ كأداء، ولم يَفرض ذلك علينا أحدٌ، وانما كان ذلك نتاج الحالة التي تبلورت شعراً، بعيداً عن التصنّع والتصنيع ذي الأداءات السابقة أو الشائعة.

(٨)

تستفيد القصيدة الأدائية التي أكتبها – بالإضافة الى قوتها الأساسية التي هي اللغة في مخزونها الدلاليّ لا البنائيّ – من ذاكرات فنية ثلاث هي: ذاكرة التراث الشعري القديم + بعده التاريخي والإبداعي وذاكرة الشعر العربي المعاصر + ذاكرة ثالثة هي خلاصة طازجة لليوم والاسبوع والشهر والسنة، مفردات الزمن الذي نعيشه في خضمّ الثورات الحضاريّة السريعة الآن وخلال المائة سنة المقبلة في القرن الحادي والعشرين التي يؤكد العلماء المختصون أنها ستكون سنوات بذاكرة ملخّصة سريعة الأداء برقيّة.

(٩)

تبدو القصيدة الأدائية للوهلة الأولى بسيطة، وهو ما يدفع الكثير من الهواة الى كتابتها. غير أنها ستسقط أمامهم مثل رغيف الخبّاز القليل الخبرة؛ ولكنها مع الشاعر الحقيقي الذي يمتلك تجربة شعريّة متأصّلة عميقة ذات مراحل متعدّدة ستبدو – أو هكذا ستكون – صعبة فنياً. والسبب الأساسي هو أن هذا الشاعر سيكتب بحرّيته، لا بحرية السائد؛ ومهمته التحديثية هنا في جانب مهم من جوانبها هي في إعطاء هذه الممارسة الإبداعية أبعاداً رسالية تمزج التقاليد الخاصة للفن بالتقاليد العامة للمتلقي ومفردات استعداده النفسي.. إذْ لا بد أن يكون هناك من قارئ للشعر مهما اختلفت ظروف قوة الشعر وأزمانه.

ملاحظات واستنتاجات عن قصيدة التفعيلة

١ – اكتفت قصيدةُ التفعيلة بتحديث الشكل فقط، وأبقتْ على فنون القصيدة العمودية. ولم يكن هذا التحديث ذا خطورة فنيّة بنائيّة بدليل أنك تستطيع أن تحوّل آلافاً من قصائد التفعيلة بدون تعب اذا كنت نظّاماً جيداً الى قصائد عمودية. ولأكون أكثر وضوحاً أذكركم أن قصيدة الشعر الحرّ العربية لم يكتبها أحد لا السياب ولا غيره، في الوقت الذي سمي ما جاء به (هو أو غيره) بالشعر الحرّ. لكن الذي كتبه السياب وكتبناه معه هو قصيدة الظلّ الكلاسية التي ما عدا شكلها فهي قصيدة كلاسيّة عصرية الى حدّ ما.

قصيدة التفعيلة اكتفتْ بتحديث الشكل، وأبقت على فنون القصيدة العموديّة؛ وقصيدة الشعر الحرّ لم يكتبها السيّاب ولا غيره!

٢ – لم تُكتب قصيدة التفعيلة بحرّيّة الشاعر الحديث، بل كتبت بحرّيّة مستعارة من آلية السائد. ويبدو أن هدف التغيير الفنيّ لبنية القصيدة والاستمرار في تغذيته قد تحول الى رغبة بحتة في الاصطفاف أو تأكيد الحضور الشكلي للشاعر بعد أن يجد حظوة في الأوساط الأدبية، فيظل يراوح عبر الصحف والمجلات والإذاعة والتلفزيون والمهرجانات مجرداً من أية خطورة.

٣ – لم يدرك الشاعر أن موقفه تجاه مسؤوليته التاريخية يتحدّد بسلامة موقفه من حريته الإبداعية وخبرته وتواصله المستمر مع جديد حركة العصر. فاعتمد التصنّع والإثارة، وهذان عيبان يظهران في حالة غياب الموهبة عند الهواة.

٤ – ابتعدت قصيدة التفعيلة لدى معظم شعرائها عن التناول المباشر برؤيا فنية لأسباب الفعل الانساني ونتائجه، وأعطت أهمية للعمل الذي يتجاوز الحالة الحقيقيّة للتجربة الإنسانيّة.

٥ – وقف الشاعرُ الحديث أمام اللغة موقفاً اعتيادياً، فتعامل معها على أنها وسيلة للتعبير، بينما هي في الشعر وسيلة اكتشاف تعطيه قوة السحر وتخلق الأسئلة .. الخ. وهي بهذا تصنع الاختلاف، وتزيد من مبادرات التجديد، وتعمل على إدامة عملية الكشف الفنّي لأبعاد التجربة الانسانية باعتبارها قيمة إبداعية.

٦ – تأثّر الجانبُ النفسي، ولم يزل، عند الشاعر الحديث بقوة التأثير الحسّي للموسيقى والايقاع التقليديين.. وهو ما جعل قصيدته نسقيّة ذات أداء عاديّ.

٧ – تعمّد الشاعرُ الحديث وصفَ ما لا حاجة الى وصفه. فدمّر العمليةَ الشعرية، ووضع كلماته في غير مكانها، ولم يقتصد في وسائل البناء الشعري فأفقد عمله قوة التأثير. كذلك لم يُدركْ أنّ الإفصاح عن ردود الفعل تجاه المحيط بهدوء أمر مهمّ في إدارة العملية الشعرية، فاعتقد أن استخدامه لِلُغة المألوفة يُعَد قصوراً فسقط في غموض غير مبرّر.

٨ – وقع الشاعر الحديث في خطإٍ فنّيّ خطير وهو تحضير الاستعداد النفسيّ بالإيهام من أجل مواصلة الكتابة وتأكيد الحضور. فنتج عن ذلك رعافٌ شعري كثير، لا مبرّر له استهلك الورق والوقت.

٩ – لم يترك الشاعرُ الحريةَ لشكل القصيدة أنْ يتشكل من قوة التجربة نفسها، بل كان يفرضه عليها فرضاً؛ والسبب أنه كان حرفياً، مقلّداً.

١٠ – لا أدري لماذا فُهمت الحداثةُ الشعرية على أنها شكل، بينما هي

حركة خاصّيّتها لا تتحقق عبر نمط معين من الأشكال والموضوعات، بل هي طريقة في تناولها. فليس من واجبات الشاعر ان يكتب عن موضوع محدّد قبلاً، بل هذا من واجبات الناظم. وأما الشاعر فهو المكتشف الحقيقيّ لقيمة الأشياء، لا واصِفٌ لها.

١١ – عَمِل السائد الشعريّ على إبقاء الشاعر في إطار النتائج المتوقَّعة والمعروفة التي عادة ما يقدّمها النصّ العاديّ. وبذلك سمح الشاعر لنفسه كثيراً أن يبقى ذاتياً.

١٢ – إنّ قدرة حركة الحداثة تكمن في تأسيس مفاهيم جديدة تتعامل مع الفنّ والحياة. وهذا أمر مهمّ لم يتعب الشاعر الحديث كثيراً في التواصل معه. ومن نتائج ذلك القصور: الشكوى من عدم وجود قرّاء لقصيدة التفعيلة، وأنّ قراءها من الشتات.

١٣ – لم تُشغَّلْ قدرةُ الذاكرة الشعريّة لدى الشاعر الحديث الا أحياناً، بسبب سيطرة الرومانسية العاديّة، وتناسي أن الحالة الشعرية هي نوع من أنواع الذاكرة تحتفظ بوقائع سابقة على التعامل المباشر مع المحيط. لذا نجد باستمرار أن الممارسات الذاتيّة والسطحيّة هي التي تغلب على أداء القصيدة.

١٤ – قليلاً ما فكر الشاعر والناقد المعاصران بمراجعة خطوط أداء قصيدة التفعيلة خلال سنوات عمرها الذي اقتربت من نصف قرن، وبمراجعة مدى قوتها وضعفها، ونسبة المتحقّق من إنجازها الإيجابي ومَنْ هم قرّاؤها، ومن هم نقّادها وناشروها .. الخ. غير أنّهما اهتمّا بالتنظير لما هو سائد وبأعلى درجات التعقيد.

١٥ – أخيراً أقول إننا محتاجون أكثر من أيّ وقت آخر الى التفكير جدياً بتبديل الأطر والأشكال والخطوط الفنيّة للقصيدة العربية، والانفتاح على التجارب الابداعية العالمية، وإبدال زوايا النظر الى مشاكلنا المعاصرة العربية والدولية، وفتح الحوار الإبداعي مع الآخر، بحكم كوننا أصحاب حضارة عريقة، ومشاركين فاعلين في بناء الحضارة الحديثة، لندخل القرن الحادي والعشرين برؤية أكثر وضوحاً، ورؤيا ابداعية أَوْقَعَ تأثيراً وفاعلية. فلقد قضينا فترة طويلة جداً ونحن لا نكتب الذي نريده، بل نكتب الذي لا نعنيه؛ وهذا يتناقض مع كوننا شهوداً حقيقيين على العصر.

بغداد

نموذج للقصيدة الأدائية

الأسابيع الجافة والأخرى المُمطِرة

١

في السبتِ والأحَدْ
ذهبتُ والاثنينِ والثلاثاءْ
في الأربعاءِ والخميسِ والجمعة كنتُ هناكَ أيضاً
طرقتُ فوق البابِ أولاً، طرقتُ فوق البابِ ثانياً،
وثالثاً طرقتُ فوقَ البابْ.
تأكدتُ من النوافذِ كما أتأكدُ من سَلامةِ بضاعةْ
ودُرْتُ حولَ الدارِ مراتٍ فلم أجدْ أحداً
وشاهدي أنَّ التينَ بقيَ معي.

٢

يا عصامُ، يا مَنْ في الداخلِ، اخرجْ لي
لا شيءَ يُهدِّدُ في الخارجِ، ثِقِ وأخرُجْ
هكذا صحتُ. هل أحد في الدارْ؟
ألمْ يخرجْ أحدٌ؟ ألم يَعُدْ أحدٌ؟
لا أحدَ رأيتُ – لم أسمعْ أحداً – لم يَرُدَّ عليَّ أحدْ
وبقِيَ التِّينُ معي.

٣

السبتُ الماضي، وبعدَهُ الأحدُ، والاثنين
وكذلك الثلاثاءُ والاربعاءُ والخميسُ والجُمعةْ
لم أرَ فيها أحداً، لم أسمعْ أحداً، لم يَرُدَّ عليَّ أحدْ
وشاهدي أنَّ البرتقالَ لم يَزَلْ معي.

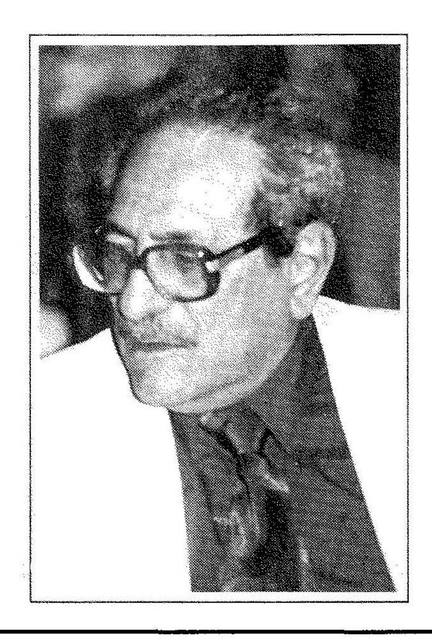
٤

أيا مَنْ في الداخل: ألمْ يخرُجْ ألمْ يَعُدْ أحدٌ؟
نحنُ لا نريدُ غيرَ عصامْ
الاسابيعُ الجافةُ والأخرى المُمطِرةُ عبرتْ ونحنُ أمامَ البابْ
ألم يخرُجْ أحدٌ ألم يدخُلْ أحدٌ؟
– تأكّدْ أنني لم أحظَ بأحدٍ والبرتقالُ لم يَزَلْ معي.

٥

في الجُمْعةِ لم أرَ أحداً، وقبله، الخميس، وقبلهُما الاربعاءُ والثلاثاءُ والاثنينِ والأحدُ والسبتُ صدّقني لم أرَ خلالَها أحداً، لا عصاماً ولا أخَ عصامْ. النوافذُ كخشبِها صمّاءُ، والستائرُ مُسْدلةٌ على لا شيء.
وبالرغمِ من التهيؤ الذي أوحى لي بأنني رأيتُ أحداً هناك وراءَها، غير أنني لم أرَ أحداً بعينه. ولم يَرُدَّ عليَّ أحدْ.
فَضْلا التينِ والبرتقالِ وَلَّيا، وفارغةٌ سلالُنا كما ترى.
تأكدْ تماماً من إخلاصي، يكفي هذا
وأنا أنصحُ بالبحث عن أمرٍ آخرَ أجدى
قناعتي ورقةٌ كوَّرتُها
ورَميتُ بها الى النهرِ الذي سنعبُرُه جميعاً
لا أحدَ بهذاالاسمِ ظلَّ ينتظرُنا هنا
بعدَ كلِ هذهِ السنينِ الطُوالْ.

علي الطائي



ألفريد فرج: أحرص على الزخرفة والموسيقى في مسرحياتي!

أجراه: نبيل فَرَج

يأخذ الفريد فرج موقعه ككاتب من كتّاب الصف الأول في المسرح المصري منذ قدّم مسرحية **سقوط فرعون** سنة ١٩٥٧، وعبر أعماله التالية المستلهمة من التراث والتاريخ: **حلاق بغداد** ١٩٦٤، **سليمان الحلبي** ١٩٦٦، **الزير سالم** ١٩٦٧، **على جناح التبريزي وتابعه قفة** ١٩٦٩، **النار والزيتون** ١٩٧٠، وغيرها من الأعمال التي تعدّ، بما حملته من أفكارٍ عصرية، من ذخائر المسرح المصري.

وخلال هذه الرحلة الفنية الممتدّة في الزمان والمكان، عُرِضَت مسرحياته في القاهرة والأقاليم المصرية، وفي كل الأقطار العربية، وبعض الدول الأوروبية.

ويعدّ التنوع الشديد في مسرح الفريد فرج، الذي يجمع بين الفكر والفرجة، من عوامل إقبال الفنانين والجمهور العريض عليه، والاستمتاع بما يتضمنّه هذا المسرح، المعبّر عن الوجدان العام، من قيم عقلية وجمالية، عربية وإنسانية، ترتبط بالصراع الاجتماعي والسياسي، من أجل العدل، والحرية، والتحديث.

ومع هذا ففي هذا المسرح، كما في كتابات الفريد فرج الأخرى، الكثير من شخصيته وسيرته التي يعبّر عنهما بجلاء، مثلما يعبّر عن العصر الذي ينتمي اليه، ويرتبط به.

إنّ الفضول والدهشة والشوق الى المعرفة وحب الأسفار والمغامرة، والشعور العميق بالوحشة والانفعالات المتضاربة والعواطف الجياشة، التي تتميّز بها شخصيّاته المسرحيّة (والقصصية والروائية)، تعكس في وقت واحد جانباً كبيراً من صفاته النفسية. كما تعكس حياته القلقة المغتربة، التي تقلبت بين السعادة الخاطفة والشقاء الطويل وَتَداوَلَها اليأس والأمل، في عالم مختلّ، بالغ المرارة، ينتشر فيه الفساد، ويفيض بالمفارقات الساخرة، يبحث فيه الكاتب عن النظام والاتساق في الفوضى والتميّز، وعن المنطق في العبث، وعن الوحدة والوفرة والكرامة في التناقض والتشتت والعناء، وعن ميزان الحق في الادعاءات الباطلة... الى آخر هذه الثنائيات الجدلية بين الواقع والمثال، التي تتشكل منها الآداب والفنون والأحلام على مدى العصور.

والفريد فرج، كما هو معروف، يكتب القصة القصيرة والرواية، بالمقدرة التي يكتب بها المسرح، أو أقل قليلاً. وكان قد بدأ حياته الأدبية في الاسكندرية، في منتصف الأربعينات، بكتابة الشعر العمودي والحرّ. ويؤلف ما كتبه وألقاه في المنتديات الأدبية أكثرَ من ديوان مخطوط. إلا أنه لم يلبث أن تحول، بعد سنوات، عن الشعر الى القصة القصيرة والرواية المسرحيّة، محتفظاً في ركن دافئ من نفسه بروح الشاعر الحالم، التي لا يخلو منها إبداع أصيل، وخاصة الإبداع المسرحي.

ومعظم إنتاج الفريد فرج، في هذه المرحلة المبكرة من حياته الأدبية؛ لم ينتشر، لأنه يبدو فجاً بالقياس لما وصل اليه من نضج ووعي. وقد ضاعت بعض هذه المخطوطات في أوائل الخمسينات، على الطريق ما بين الاسكندرية والقاهرة. وضاع جزء آخر في سنوات الاعتقال والتشتّت والغربة والمرض، وليس من السهل الآن العثور عليها.

ولا تقتصر أعمال الفريد فرج على هذه الفنون الأدبية؛ فله عدد من الكتب في الدراسات الأدبية والنقدية، يستأثر المسرح بمعظم صفحاتها. ولهذه الكتب أهميتها في تذوق إبداعه الفني، في دقّته وصفائه وتعدّد مستوياته ودلالاته. كما انها تتضمن الأسس النظرية والأبعاد الفلسفية التي يصدر عنها إنتاجه الأدبي، ويطرح في قوله قضايا الناس وهمومهم وتطلعاتهم وإن ارتدت رداء التاريخ، أو استلهمت التراث الأدبي، أو اقتبست من الفنون الشعبية كخيال الظل والأراجوز، والسير، والحياة العامة، في أبنية حديثة، تتضافر فيها الأشكال والعناصر الفنية المتعددة، ورؤى عصرية تنبض بالحس القومي والمزاج الشعبي والمعاني الانسانية.

وهذا الحوار مع الفريد فرج محاولة للاقتراب من شخصيته المنعكسة في أدبه، واستطلاع بعض أفكارهِ وثقافته، أجريته معه في القاهرة، حيث يقيم فيها نصف السنة، ويقضي النصف الثاني في لندن.

ن.ف.

* لا شك أن معرفة الأنساب الفكرية والفنية للكتّاب تساعد على فهم أدبهم وإدراك جمالياته. فأين تضرب أنسابك في الحياة والثقافة؟ ومن هو الجمهور الذي تخاطبه؟

☐ أنا أولاً ابن هذا الزمان. وان كنت أعرف للمكان خصوصيته فإنّ هذا لا يحجب عني الحقيقة وهي أن الدنيا قرية صغيرة. فأنا لي شخصيتي الفنية المتميّزة في أدب عربي له شخصيته المتميزة، في نسق شامل للأدب العالمي الذي يتميّز فيه الإنتاج في هذا الزمن المعاصر بخصوصيات عصرية.

الجمهور الذي أخاطبه هو الطبقة الوسطى المتعلّمة، والمؤمنونَ بضرورة التطوّر!

لذلك فقد أنتسب للمتنبي ولشيكسبير بالقدر نفسه، كما أنتسب الى بيراندلو وبريخت وبديع خيري وبيرم التونسي في آن واحد. وأعرف ان الجاحظ من أقاربي كما أعرف أن مارك توين وفولتير من أقاربي أيضاً.

وأعتبر ان جيلي، أي إخوتي الذين عاصروني وعاصرتهم، والذين كانوا معي في مرحلة التكوين، وفي الفصل الدراسي، هم آرثر ميللر، وجون أوثبورن، والبير كامو، وجان أنوي، وبيتر ڤايس، وعبد الرحمن الشرقاوي، وصلاح عبد الصبور، ونعمان عاشور، ويوسف ادريس.

والجمهور الذي أخاطبه من هذا الموقع هو الطبقة الوسطى المتعلمة، وأولئك الذين يؤمنون بضرورة التطور والتحديث الاجتماعي وبأن الدنيا أوسع من المسكن الواحد للإنسان الواحد.

* تحدثتَ أكثر من مرة عن يقظة وعيك السياسي في لهيب المظاهرات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، وفي الصراع الايديولوجي المحتدم حينذاك. ولكنك لم تتحدث عن انبثاقات وعيك الفني، وتقدّمك نحو النضوج خلال رحلة الكتابة.

☐ ربما كان من شأن الوعي الفني، خلافاً للوعي السياسي، التسلّل الى النفس، ببطء وهدوء، دون أن ينتبه الانسان الى بداياته الخافية.

ويبدأ هذا الوعي عادة بنموّ التذوق الفني. وعادة ما يكون هذا النمو من خلال حب قراءة القصص والشعر والمسرح، وحبّ مشاهدة المسرح والسينما، وحب الاستماع للموسيقى.

وقد تطور عندي هذا الحب حين تعرفت الى الفنان سيف وانلي، فقد استطاع أن يثير اهتمامي بالألوان والظلال والمساحات والحجوم والكتل والفن التشكيلي بوجه عام.

* هل يمكن أن نتعرف على بعض هذه البدايات؟

☐ أول رسوم شاهدتها من أعمال الفنانين الفرنسيين الكبار العمالقة كانت في كتب في استديو سيف وانلي. ثم قادني حب نجيب الريحاني ويوسف وهبي وحب توفيق الحكيم وبرنارد شو الى المسرح الغنائي وحب الأوبرا.

وهكذا اكتشفت فجأة أني من جمهور الفن أطلبه أينما كان، وأحب أن أعايشه وأستمتع به... بما في ذلك ما كنت غير مهتم به ثم توجه اهتمامي اليه، كغناء محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وجلسات استماع الموسيقى الكلاسيكية المنتظمة في المكتبة الأمريكية بالاسكندرية، وفي رابطة مصر / أوربا، وهي أحد النوادي السكندرية في الأربعينات.

مَثّلْتُ، وَعَزَفْتُ، ونظمتُ الشعر الحديث، وحاولتُ أن أكون ناقداً دبياً!

ومن الغريب أن الذين أنشأوا هذه الرابطة هم خريجو الجامعات البلجيكية من المبعوثين المصريين.

* هذا عن التلقي والتأثّر. ماذا عن العطاء والانتاج الأدبيّ والفنيّ؟

☐ في ذلك الوقت أيضاً من الأربعينات كنت أحب ممارسة الفن. وقد بدأ هذا الحب بالتمثيل في المدرسة الابتدائية والثانوية. وكانت المدرسة أيامها تعنى عناية كبيرة جداً بالهوايات.

(*) كما كان مترجماً من طراز رفيع (ن.ف).

وأذكر أني أيضاً حاولت تعلم العزف على بعض الآلات الموسيقية، ولكني لم أنجح فيها.

وفي نهاية المرحلة الثانوية حاولتُ أن أكون شاعراً. فاستغرقت في قراءة العروض، يساعدني في ذلك الشاعر السكندري الصديق عبد اللطيف النشار الذي فتح لي أفقاً واسعاً في النظر المقارن بين الشعر العربي والشعر الانجليزي. وكان النشار شاعراً تقليدياً(*)، ولكنه كان يقول لي في آخر الليل ونحن في المقهى: ولماذا لا نكتب مثلهم على بحر الايامبك؟ ولماذا لا نكتب مثلهم شكل السونيت؟ ولماذا لا نكتب مثلهم قصيدة «البالاد»؟

ومع أنه لم يكتب هذه الأشكال أبداً،فقد دفعني ربما باغراء السؤال إلى كتابة الشعر الحديث في وقت مبكر جداً بالنسبة لرواد هذا اللون. فكتبت وأنشدت في كلية الآداب في مهرجانات الربيع التي كانت تعقد فيها مباريات الشعر في أعوام ٤٧،٤٨،٤٩، الى جانب كمال نشأت ومصطفى بدوي ومحسن الجوهري وسعيد ميخائيل وسعد زغلول نصار.

ثم أهملت الشعر لأنه لم تكن في مصر منابر لنشر الشعر، وكانت كلها في بيروت. وحاولت أن أكون ناقداً أدبياً في الصحافة، ولكن المسرح اجتذبني.

ومع أن المسرح كان في حالة فشل ذريع، فقد كنت في ذلك الوقت من روّاده المدمنين. وكان هذا يغريني دائماً بالكتابة عن المسرح في مواجهة مقاومة صارمة وحازمة من السيدة روز اليوسف، صاحبة المجلة التي كنت أكتب فيها. وكان يساعدني في التسلّل من وراء ظهر السيدة روز اليوسف، ويشجعني على الكتابة عن المسرح، المرحوم إحسان عبد القدوس.

*** هل كان اهتمامك بالكتابة عن المسرح حافزاً أو مقدمة للتأليف المسرحي؟**

«سقوط فرعون» تعرّضتْ لهجوم كاسح، ولهذا أصررتُ على أن أقدّم مسرحاً جديداً في كل شيء!

❑ انغمست وقتئذ في الصراع الدائر بين الجيل القديم والجيل الجديد في مسرح الدولة. وفجأة اكتشفت أني سهرتُ الليل حتى الصباح في كتابة مسرحيتي **سقوط فرعون** أياماً وليالي وشهوراً، لتكون نموذجاً – في وهمي – للمسرح الحديث كما ينبغي أن يكون.

ومن حسن حظي أن ناصرني وناصر مسرحيتي قادةُ الجيل الجديد في المسرح المصري: حمدي غيث ومحمد الطوخي وسميحة أيوب، وتضافروا على تجسيدها في أبهى صورة.

ولولا سوء حظنا مع النقاد في هذه اللحظات الغريبة والحاسمة من تاريخ الفن، لكانت هذه المسرحية قد اتخذت عنوان المنعطف في المسرح المصري.

لقد تعرضت **سقوط فرعون**، كما تعرضت مسرحية **هرناني** لڤيكتور هوجو، لهجوم كاسح. ولعل هذا الهجوم هو الذي رفع درجة الإصرارعندي على أن أقدم مسرحاً جديداً في كل شيء.

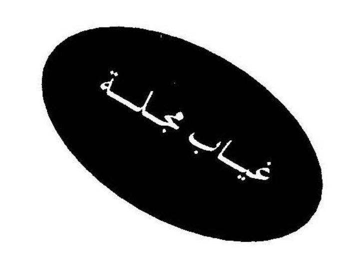
*** أود أن أختم هذا الحوار عن مسرحك بسؤال عن الاضافة الفنية التي ترى أن مسرحك يقدمها، ويرشحه للبقاء.**

❑ أعتقد أن الشكل الفني في مسرحي هو الذي يرشحه للازدهار في حقب مقبلة. وقد استخدمت في هذا السبيل جماليات شكلية ذات طابع خاص.

«حلاق بغداد» تشبه نجمتين يصلهما خطّ، كما في الزخرفة العربيّة!

فمثلاً في **حلاق بغداد** ستجد متعة الأرابيسك. وستجد أن المسرحية تشبه نجمتين يصلهما خط كما في الزخرفة العربية... في حين أن **الزير سالم** هي حكايات متداخلة أشبه باسلوب **الف ليلة وليلة**. وقد حرصت على هذا الشكل الشرقي ضمن ما كنت أسعى اليه دائماً من الحرص على إنشاء مسرح عربي في الشكل وفي المضمون.

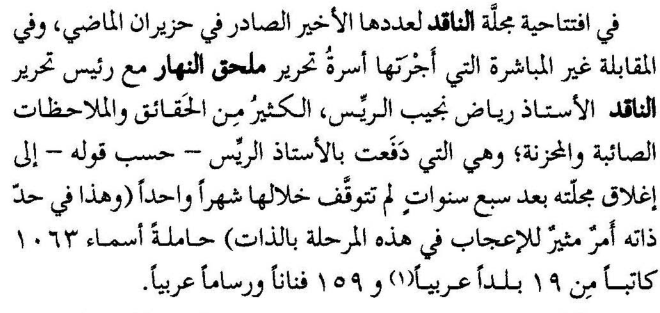
وأروع ما في الجمال الفني العربي هو الزخرفة والموسيقى. وإذا تأملت ما أنشأته وكتبته من مسرحيات مستلهمة من التراث، أو من مسرحيات عصرية، فستجدني أحاول إعادة بناء الزخرفة والموسيقى العربية بأسلوب الفنان الشرقي.





زمان السكوت وملازمة البيوت؟*

سماح ادريس



في افتتاحية مجلّة **الناقد** لعددها الأخير الصادر في حزيران الماضي، وفي المقابلة غير المباشرة التي أجْرَتها أسرةُ تحرير **ملحق النهار** مع رئيس تحرير **الناقد** الأستاذ رياض نجيب الريِّس، الكثيرُ مِن الحَقائق والملاحظات الصائبة والمحزنة؛ وهي التي دَفَعت بالأستاذ الريِّس — حسب قوله — إلى إغلاق مجلّته بعد سبع سنواتٍ لم تتوقّف خلالها شهراً واحداً (وهذا في حدّ ذاته أمرٌ مثيرٌ للإعجاب في هذه المرحلة بالذات) حاملةً أسماء ١٠٦٣ كاتباً مِن ١٩ بلداً عربياً[1] و ١٥٩ فناناً ورساماً عربياً.

غير أنّ في الافتتاحية والمقابلة المذكورتيْن عدداً مِن الآراء والنّظريات التي أجد نفسي — بوصفي مديراً منذ ثلاث سنوات لمجلةٍ زميلة لـ **الناقد** هي **الآداب**[2] — مُلزَمَاً بإبرازها ومناقشتها.

فأما أسباب حَجْب مجلة **الناقد**، فيمكن اختصارها — بحسب الافتتاحيَّة والمقابلة المذكورتيْن — إلى أربعة عشر سبباً:

١ — تطرُّف **الناقد** في أطروحاتها الحداثيّة، بما لا يتلاءم مع أفكار «جيوش الرجعيّة» و «أعداء الانفتاح الفكري» و «إرهاب الظلاميين».

٢ — سبب فلسفي وجودي: «كل الأشياء الجميلة لا بدّ لها مِن نهاية»، و «**الناقد** واحدة مِن هذه الأشياء الجميلة».

٣ — الرقابة العربيّة.

٤ — الرقابة الذاتية.

٥ — «طبيعة» المجلة الثقافية الفاعلة في العالم كُلِّه؛ فمثل هذه المجلة الفاعلة «لا تُعمِّر طويلاً».

٦ — الثقافة في العالم كلّه في معاناة؛ وكذلك المثقفون.

٧ — **الناقد** أنهت مهمتها المتمثّلة في: تحريك «مستنقع الثقافة العربية الآسن»، و «إيجاد جيل أدبي جديد، واكتشاف مجموعة مِن الكتّاب الجدد، [والتحريض] على الوصول إلى مبدعين جدد ...».

٨ — تخلّي المثقفين العرب عن «أدوارهم».

٩ — سبب مادّي.

١٠ — رغبة الريِّس في إيجاد «صيغة جديدة» تتناسب مع التغيُّرات التي تواجه العالم العربي.

١١ — رغبتُه في «ترتيب أوضاع بيت **الناقد**» بعد أن بدأت مظاهر «التعَب والتململ» تلوح على صفحاتها، وحفاظاً عليها مِن «التشوُّه والابتذال».

١٢ — شعور الريِّس بوجود «نقص نوعيّ» بين كتّاب مجلّته.

١٣ — لم تحسن بيروت «وفادة **الناقد**»؛ بل صارت هذه المدينة تضيق «بالأفكار والأقلام والشعر والشعراء».

١٤ — خيبة أمل الريِّس مِن التطوُّرات التي أعقبتْ تصدّع «الامبراطورية السوفياتية»، وهي التطوّرات التي كان يؤمِّل أن تنعكس ايجاباً على الوطن العربي وثقافته.

* * *

لن يكون مِن المبالغة في شيء القول بأنّ افتتاحية **الناقد** المذكورة — كما المقابلة غير المباشرة التي أجراها **الملحق** مع الأستاذ الريِّس — بيانُ هزيمة للصحافة الثقافية العربيّة المستقلّة. ولا شكّ أنّ ما يدفع المرء لأن يحجب مجلّةً ثقافية مستقلّة يفوق في خطورته وأثره ما يدفعه لأن يواصل إصدارها:

* نُشرتْ هذه المقالة في «ملحق **النهار**» البيروتية في ٢٢ تموز الماضي.

(١) اعتبر الريِّس إيران بلداً عربياً، فهنيئاً لها ولنا بالعروبة!

(٢) شعوري بالزمالة الأدبيّة، ولاسيما أثناء الأزمة التي تعيشها **الناقد** ونعيشُها معها، لا يقابله (ويا للأسف) أيُّ شعور مِنْ لدن أسرة **الناقد** أو بعض أفرادها. راجع على سبيل المثال ما كتبه محرِّر (أو محرِّرا) زاوية «قراءات **الناقد**» (العدد ٧٤، آب ١٩٩٤) بعد قرار الاتحاد العام للكتاب العرب تكريمَ **الآداب** بمناسبة مرور أكثر مِن أربعين عاماً على إنشائها؛ فهذه المقالة تَرْثي لحياة **الآداب** واستمرارها وتدعوها — بشكل غير مباشر — إلى الموت!

فالقمع العربي إلى مزيد؛ والمتغيّرات الإقليمية تُنذر بأسوأ مما هو سائد («تارةً باسم السلام، وتارةً تحت راية التطبيع، وطوراً باسم النظام العالمي الجديد وشرق أوسطيّته...» كما يقول الريّس)؛ والرقابة العربيّة إلى استهتار وحماقة متزايديْن؛ وهناك أعدادٌ متزايدة مِن المثقفين العرب ينخرطون في الصحف والمجلات النظاميّة العربيّة وينظّرون للهزيمة (باسم «الواقعيّة») ولنهاية الأحلام والمشاريع القومية والإنسانية الكبيرة (باسم «نهاية التاريخ» أو «موت الايديولوجيا»)؛ وبيروت تُعرَّى – يوميّاً – مِن تاريخها وشَغَبها ومظاهراتها وعفويّتها، وتُكسى حَريراً سعوديّاً وباطوناً مُقزّزاً للنفس. إنّ إغلاق مجلة **الناقد** إقرار بما لا لزوم لإقراره؛ ومع ذلك فثمّة رغبةٌ لدى كلّ صاحب مؤسسة ثقافية مستقلة في أن يؤكّد لنفسه يومياً بأنّه إلى ضعفٍ وربّما إلى زوال!

لذلك، وقبل أن أناقش أسبابَ إغلاق **الناقد** (ففي بعض تلك الأسباب – كما سأوضح – ما لا يُقنع وهو لا يبرّر خطوةً بهذه الخطورة)، أوّد أن أعبّر عن وقوف مجلة **الآداب** إلى جانب زميلتها **الناقد** في محنتها / محنتنا المستجدّة.

* * *

وإذ أناقش، الآن، أسباب غياب **الناقد** كما حدّدها الأستاذ الريّس، فإني أُؤثِر أن أبدأ بالعامل الماديّ. والسبب هو أنّ المشكلة الحقيقية الأولى التي تُواجه الصحافة الثقافية المستقلّة – حين تكون مستقلّة حقّاً، لا ادّعاء – هي المشكلة المادّية. والريّس يترفّعُ عن أن يردّ سببَ احتجاب **الناقد**، بالأساس، إلى العامل الماديّ[3]؛ ولكنّه يتذمّر من جملة أُمورٍ تحيل هي نفسها على مشاكل ماديّة: كـ «اقتصار توزيع [مجلته] على ثلاثة بلدان فقط»، و«مصادرة الرقابة» للأعداد [والكتب]، و«محدوديّة القدرة الشرائية» لدى القارئ العربيّ ... هذا إذا لم يتذمَّر من نقص ذات اليد تذمّراً مباشراً في أماكن أخرى مِن الافتتاحية: «حسابات مكشوفة في المصارف»؛ «أرباح لم تتحقّق وخسائر لا تُردم»؛ «ليس وراء **الناقد** ثريٌّ عربي ولا محسن كريم ولا حكومة مؤيدة ... ولا مؤسسة مِن أيّ جنسيّة أو نوعٍ كان ...» (ص٥).

والحقّ أنني لا أدري سبباً لترجُّح الأستاذ الريّس بين الترفُّع والتذمُّر، ولاسيّما أنّ «الحسابات مكشوفة في المصارف» كما يقول. ولا أدري لماذا يغمط – فجأةً – حقَّ مؤسّسة زميلة مسؤولة بشكل مباشر عن إصدار **الناقد**، وهي «شركة رياض الريّس للكتب والنشر» .. وأنا أتساءَل: لماذا لا يدخِل حسابات المجلّة في حسابات دار نَشرهِ، فيعوّض بعضَ خسارة الأُولى من ربح الثانية؟ وإذا كانَ لي – كزميل تحرير – أن أتدخّل فيما لا يعنيني، فأنا أقترح على الأستاذ الريّس الخطوات البسيطة التالية الآيلة إلى تخفيض كلفة مجلّته ... علماً أنّ مِن المستغرب حقاً أن يكون الريّس قد توهّم أنّ بمقدور مجلة ثقافية مستقلّة (أو تسعى إلى الاستقلال) أن «تحقّق أرباحاً» أو أن «تردم» كلَّ خسائرها، ولاسيّما إذا كان دأب هذه المجلة «المعارضة والمشاكسة والتحدّي» (حسب قول السيد عماد العبدالله في **الملحق**) ومحاربة الرجعيين والظلاميين والنظام العالمي الجديد والتطبيع و ... (كما يقول الريّس). وأما الخطوات التي أقترحها فهي التالية:

أ – إصدار ٦ – ٨ أعداد سنوياً بدلاً مِن اثني عشر عدداً. صحيح أنّ «فاعليّة» **الناقد** التي يهجس بها الريّس ستقلّ، ولكنّ فاعلية أقلّ أفضل من لافاعليّة على الإطلاق!

ب – رفع سعر **الناقد** إلى ما يتجاوز كلفتها، ولو بقليل (فليكن سعرها، مثلاً، ستة آلاف ليرة لبنانية). ولا ريب أنّ لزيادة سعرها ما يبررهُ بعد ارتفاع أثمان الورق ارتفاعاً فاحشاً. ولا شك عندي أيضاً في أنّ محبّي **الناقد** لن يبخلوا على مجلّتهم بثمن فنجان قهوة إضافي. ولا مانع أخيراً مِنْ أن نطلب مِن القرّاء أن يتحمّلوا مسؤوليتهم في الإبقاء على صوتٍ ما يحبّون عالياً.

ج – الاستغناء عن فرز ألوان الأغلفة الأربعة، وعن السيلوفان، والورق المقوّى؛ وهو ما سيخفض كلفة **الناقد** بضع مئات مِن الدولارات. ولا أدري إذا كان فنّانو الغلاف الأوّل يتقاضَوْن مكافأةً على لوحاتهم أم أنّهم يقدمونها إلى **الناقد** مجاناً؛ ولكنّي لا أرى مبرّراً على كل حال لوضعِ لوحة فنية على غلاف مجلة ثقافيّة دون أن يكون ثمّة رابطٌ بين اللوحة ومضمون المجلة. والحقّ أني لستُ ضدّ إدخال الفنّ إلى مجلة ثقافيّة؛ بل لعلّه أمرٌ ضروري اليوم مع تداخل الفنون وتشابكها. ولكنّي أعتقد (وقد أبدو تقليدياً ههنا) أنْ لا معنى فعلياً لوجود لوحة فنّية على الغلاف دون أن يكون في المجلة نفسها ما يشرح ظروفَ نشأة هذه اللوحة، أو يضيءَ جوانبَ منها، أو يبرزَ علاقةً ما بين اللوحة والنصوص الأدبيّة في المجلة. بل إنّ أسرة تحرير **الناقد** تسلب اللوحةَ الفنّية من اسمها أو عنوانها، وتكتفي باسم راسمها وجنسيّته. اللوحةُ الفنّية، هَهنا، تعيش في مجلة **الناقد** اغتراباً مزدوجاً: اغتراباً عن نشأتها، واغتراباً عن هويّتها. أنا لستُ ناقداً فنّياً، ولكنْ ألا ترَوْن معي أننا إزاء شيء مِن تسليع الفنّ؟ فكأنّ عناوين المقالات وأسماء الأدباء والشعراء لا تكفي لشدّ انتباه القرّاء، فتأتي الرسوم لتحتلّ المساحة الكبرى ولتُهمِّشَ الأسماءَ والعناوين إلى الجانب الأيسر... بل تقذف بها أخيراً إلى غلاف المجلة الأخير. ولا أدري لِمَ قفزتْ إلى ذهني للتوّ صورةُ تلك الفتاة الشقراء في إعلان سجائر "Lucky Strike" مع صديقها الأشقر يركبان دراجة ناريّة، وفي أسفل الصورة كُتب بخطٍّ لا يكاد يبين: «وزارة الصحة تحذّرك مِن التدخين»![4].

د – التخفيف مِن الرسوم الدّاخلِيَّة، ولاسيّما «الخربشات» (وعذراً مِن الفنّانين) التي لا علاقة لها على الإطلاق لا بمضمون المقالة أو

---

(٣) سبق للأستاذ الريّس أن رفض ردَّ سبب حجبه لـ «الجوائز»، التي كان يقدِّمها للشعراء والروائيين المبدعين، إلى العامل الماديّ؛ وَعَمد إلى ردّه إلى عجز هذه الجوائز – إذّاك (الآن؟) – عن أنْ تكشف «مواهب شعرية وروائيّة ذات مستوى يمكن أن يساهم في تغيير خريطتَي الشعر والرواية في العقد المتبقّي مِن هذا القرن على الأقل»! (**الناقد**، العدد ٦١، تموز ١٩٩٣، ص٥).

(٤) أدين بتعليقي «الفني» القصير إلى زوجتي كيرستن، التي تعدّ بحثاً مطوّلاً عنوانه «الاهتمام الذي يُوليهِ العربُ للفن».

القصّة ولا بالفنّ. ومِن نافِل القول، هنا أيضاً، إنّ هذه الرُسوم الداخلية تسيء للفنّ، وللفنّان نفسه، وبخاصة حين نعلم أنّها – في معظمها – غُفْلٌ مِن التوقيع. والمفارقة هنا أنّ الفنّ في هذه الحال هو الذي يُهَمَّش (جنباً إلى جنب مع «مُبْدِعِه»)، في حين كانت أسماء المؤلفين وعناوين مقالاتهم هي التي تُهَمَّش على الغلاف الأساسي!

هـ – تقليل عدد المحرِّرين. وعلى الرغم مِن أنّي لا أعرف عددهم الحقيقي، فإنّي أعتقد أنّ الاستغناء عن بعض الأبواب والزوايا السطحيّة (وأحياناً الرديئة) قد يفيد في تخفيض تكاليفِ التحرير. وأقترح – بوصفي قارئاً دائما لـ **الناقد** – على **الناقد** بصيغتها الجديدة المنتظرة (إنْ شاء الله) أن لا تُعيد إلى الحياة الأبوابَ التالية: «دليل **الناقد** إلى الكتاب الرديء»، و «قراءات **الناقد**»، و «عين **الناقد**» ... ولاسيّما أنّ الباب الأخير قد تَحوَّل في الآونة الأخيرة إلى هجوم عشوائيّ على الأصوليين ونزار قباني وسعاد الصبّاح[٥].

و – إرسال نسخ قليلة لبلدان الرقابة العربية الميمونة قَبْل إرسال النسخ الكاملة إليها، كي لا يضيع المالُ والجهد عبثاً (ولعلّ علينا نحن في **الآداب** ان نُلزمَ أنفسنا بهذا الإجراء، قبل أن ننصح زملاءنا به!)

* * *

إنّ تطرُّف **الناقد** في أطروحاتها الحداثية في مواجهة الرجعيين والظلاميين وأعداء الانفتاح الفكري، سواء أكان مثل هذا التطرف حقيقةً أم مبالغةً، لهو من الأسباب التي تدعو إلى استمرار **الناقد** لا حجبها ... بل لعلّ هذا التطرُّف هو المبرّر الأبرز لمثل هذا الاستمرار. فما معنى أن تحتجب **الناقد** في وقتٍ تدوس فيه جيوشُ الرجعيّة والظلام على كتب الصادق النيهوم، وهو واحدٌ من أبرز كتّاب **الناقد** إنْ لم يكن أبرزهم على الإطلاق؟ وما معنى أن تحتجب **الناقد** في وقتٍ يُصدر القضاة الظلاميون قراراً بتفريق نصر حامد أبي زيد عن زوجته؛ والمعلوم أنّ أبا زيد قد كتب في **الناقد** مراراً، وكانت المرّتان الأخيرتان في تموز وآب الماضيين؟ ألا يُعتبر تغييبُ **الناقد** تقاعساً عن مواجهة «أعداء الانفتاح الفكري» وخدمةً لـ «جيوش الرجعية»؟

وهل حقاً يكفي أن «تكتشف **الناقد**» كتّاباً جدداً وتُعطي إلى مُبدعين جُدُد «مفاتيحَ الدخول إلى عوالم الثقافة المتعددة» كي تزعم أنّ «مُهمتها انتهت»؟ ومن الذي يضمن أنّ «كواليس النفاق والنميمة» التي أوصلتِ البعض إلى «عوالم الثقافة المتعددة» قد امَّحَتْ عن بكرة أبيها بفضل السنوات السبع التي حرَكت خلالها هذه المجلةُ «قدرَ المستطاع، مستنقعَ الثقافة العربية الآسن»؟[٦]. بل من يُقرِّرُ أصلاً أنّ مهمة مجلةٍ ما قد انتهت؟ إنْ كان العاملُ المقرّر هو عدد الكتّاب، فإنّ **الناقد** في عددها الأخير تشهد أنّ معينهم لم ينضب (أكثر من ٤٥ كاتباً، عدا الرسّامين).. وإنْ كان هو النوعيّة والشهرة فإنّ بينهم مَنْ لَهُ تاريخ طويلٌ في الكتابة والإبداع والنضال، أوْ أثْبت جدارته واكتشافاته على صفحات **الناقد** نفسها (أنسي الحاج، أنيس صايغ، يحيى أبو زكريا، زياد منى، حسن حنفي، عبد الواحد لؤلؤة، عبد الله أبو هيف، نوال السعداوي، محمد زفزاف، جلال خوري، شوقي بغدادي، ابراهيم صموئيل) .. وإن كان ما يقرّر هو مواءمة المقالات للأحداث ومعاصرتَها إياها فإنّ العدد الأخير مِن **الناقد** لا يخل بذلك أيضاً[٧].. وإن كان العامل المقرّر هو عدد القرّاء، فأنا أعتقد أنّ طبع خمسة آلاف إلى سبعة آلاف نسخة شهرياً من مجلة ثقافية لا تَصدر عن مؤسسة رسمية لَهُوَ أمرٌ ممتاز؛ بل إنّ مجلة **الآداب** في أيام «ازدهارها» وحين كانت «أكثرَ فعاليّة من وزارات الثقافة العربية مجتمعة» كما يقول محرِّر / محرِّرا «قراءات **الناقد**»[٨] لم تَطبع في حدّ علمي أكثر من عشرة آلاف نسخة.. وأما إذا كان العامل المقرّر هو «حسن وفادة بيروت» لـ **الناقد** القادمة مِن بلاد الاغتراب، فأنا حقاً لا أدري كيف تُحسن مدينةٌ وفادةَ مجلة! هل تسير صحفُها ومجلاّتها وأعمدتها وتماثيلها ورِمال شواطئِها ومقابرُ الأموات فيها وأزهارُها وأشجارُها إلى بيت رئيس تحريرها لتكافئه على انتشالها مِن «مستنقع الثقافة العربية الآسن» وعلى إعطاء كتّابها المبدعين الجدد «مفاتيحَ الدخول إلى عوالم الثقافة المتعدِّدة»؟ ألا يكفي **الناقد**، شهادةً عن حسن وفادة بيروت لها، أن يكتب فيها مئةٌ وسبعة وتسعون كاتباً لبنانياً؟

بل هل قرّرَ الأستاذ الريّس أصلاً أن مهمة **الناقد** قد انتهت حقاً؟ أطرحُ عليه هذا السؤال لأنّه في نهاية مقاله يؤكّد سَعْيَه وراء «صيغة جديدة ... تتناسَب مع المتغيِّرات ... التي تواجه العالم العربي». فإما أنّ المجلة الفاعلة «تؤدي دورها» و«ترحل»؛ وإمّا أنّها قادرة على التجدّد وتفعيل ذاتها في مواجهة المستجدّات. لكنْ أن يتعايش الموت والحياة على صفحتيْن اثنتيْن، فأمرٌ كنّا نظنُّه مِن المستحيلات![٩]

* * *

غير أنّ الأستاذ الريّس يشعر – كما يخيل إليّ – أنّ الاسباب التي قدّمها لشرح احتجاب **الناقد** غير كافية، فراح يستلّ مِن جعبته أسباباً أُخرى ذات طبيعة مختلفة هذه المرّة.

«كل الأشياء الجميلة لا بدّ لها مِن نهاية». هذا ما يقرّره رياض الريّس في نبرةٍ قد توحي للوهلة الأولى بفلسفيّتِها وشاعريّتِها، قبل أن يردف قائلا: «و**الناقد** واحدةٌ مِن هذه الأشياء الجميلة»[١٠].

(٥) راجع، على سبيل المثال لا الحصر، زاوية «عين **الناقد**» في الأعداد التالية: ٦٢ ، ٦٤ ، ٧٤ ، ٨٤ .

(٦) كل المقتطفات مأخوذة مِن افتتاحية رياض الريّس (**الناقد**، العدد ٨٤ ، ١٩٩٥ ، ص ٤ – ٥).

(٧) راجع على سبيل التخصيص المقالات التالية: مقالة أنيس صايغ عن الجامعة العربيّة، ومقالة يحيى أبو زكريا عن الأصولية في الجزائر، ومراجعة زياد منى لكتاب كمال الصليبي الذي لم يُعرَّبُ بعد ...

(٨) **الناقد**، العدد ٧٤، آب ١٩٩٤، ص ٧٢ .

(٩) يجب التنويه، في هذا الصدد، إلى أنّ الاستاذ يوسف بزّي (وهو أحد محرّري **الناقد**) لم يقع في مثل هذا التناقض رغم اتفاقه مع «المعلّم» على النتيجة نفسها، وهي إغلاق المجلة.فبزّي يقول في إشارة إلى الطلاب الذين يوُرشفون **الناقد**: «هل عرفوا أنّنا قدّمنا كُلَّ ما عندنا، فأصبحنا صالحين للطيّ في الملفّات وبين سطور التدريس؟» (**الملحق**، ص ٧).

(١٠) الافتتاحية، ص ٤.

بالطبع لن نأخذ الأستاذ الريّس، مِن جديد، بما سَبَق أن أكّده مِن سَعْي إلى «صيغة جديدة» تمسح «التعبَ والتململ» و «التشوُّه والابتذال» عن وجه **الناقد** ... وهو ما يناقض قوله إنّ كُلَّ جميل يموت. ولكنّي أودّ أن أسأله: اذا كان الموت نهايةَ كل جميل (وبالمناسبة، فالموت نهاية كل شيء، سواء أكان جميلاً أم قبيحاً!)، فلماذا يَخلق الانسان كُلَّ يوم ما يحبّه؟ هل الموت الطبيعي – حتفَ الأنف، كما يقولون – مبرِّرٌ للانتحار؟!

ثمّ من قال إنّ كلّ الأشياء الجميلة – على الصعيد الثقافي مثلاً – لا بدّ لها مِن نهاية؟ بمقدوري الآن أن أعطي الأستاذ الريّس عشرين مثلاً على أشياء جميلة (أو أنا أراها كذلك) مازالت صامدةً وجميلةً رغم كلّ الصعوبات والمآزق. فمجلة MERIP مثلاً، وهي مجلة أميركية تعنى بشؤون الشرق الأوسط وتتّسم بنزعة تقدمية موالية للحقوق العربيّة ومعادية لـ «اسرائيل» وللنظام العالمي الجديد، مازالت مستمرة رغم تعثّرها أخيراً. ونعوم تشومسكي مازال يخطب أمام الناس، وفي الجامعات، والكنائس ... وما زال يحتشد أمامه مئات الطلاّب. والحركات النّسوية التقدميّة اخترقت الحقلَ الأكاديمي وأنزلته إلى الشارع، كما كان فوكو أو سارتر (اللذان يستشهد بهما الأستاذ الريّس) يفعلان في الستينات. وفي عالمنا العربي، هناك الكثير الجميل الذي يصرّ على الحياة ويصرّ على الجمال: مسرح بيروت، مجلة **أدب ونقد**، سعد الله ونّوس (الذي قدّم في الآونة الأخيرة أجملَ ما كتبه على الإطلاق رغم مرضه الشديد) ... كي لا أقول مجلة **الآداب** (وأحسبك الآن تقهقه لأنّك تعتبر أنها تعيش في «غيبوبة»). ولعلّك تعلم، من خبرتك الطويلة، أنّ الجمال ليس رهناً بالشروط الحياتية وحدها، بل هو أيضاً رهنٌ بالإرادة الإنسانية وبالتصميم على الحياة والنضارة.

وأمّا جملتك الفلسفيّة فقد يحقّ لك أن تطلقها – تمملاً وتبرُّماً – بعد عشرين أو ثلاثين أو أربعين أو خمسين عاماً؛ لكنّ سبع سنوات «عِجاف» [بالإذن من الزميل بلال خبّيز[١١]] غيرُ كافية للحكم على عمل جميل بالموت رغم حسن تقبُّله مِن لدن الجمهور. فالرب هو الذي يتعب في ستة أيّام لأنّه خَلَقَ العالم، لكنّك – يا أستاذي الكريم – لم تخلق العالم «كي تستريح في السنة السابعة»، وإن كنتَ قد حرّكْتَ قدرَ المستطاع «مستنقع الثقافة العربية الآسن»![١٢].

وأما القول بأنّك أفسحتَ صدر مجلتك للكتّاب ليكتبوا بحريّة ثم خذلوك، فذلك لا يعني ان تنكفئ، بل يعني أحدَ أمرَيْن: إمّا أن تُواصل «تحريضهم» على الثورة على ذواتهم؛ وإمّا أنّهم لا يريدون أن يُفصحوا عمّا في ذواتهم كما تريد أنت، وأنّ عليك – بالتالي – أن تحترم إرادتهم. ومن الغريب أنّ الأستاذ الريّس مصرّ على موضوعة الرقابة الذاتية التي يمارسها الكتّاب على أنفسهم؛ فقد سبق له منذ السنة الأولى لصدور **الناقد** أن كتب ما يلي: «هاهُنا في **الناقد** نقول لهم: اكتبوا بحريّة، فلا يجيبونكَ إلاّ بالعاديّ مِن الكلام، لأنّ أنظارهم قد وَقَعَتْ خطأً على كلمةٍ [المقصود: الحريّة] ما عادوا يألفونها»![١٣]. لا أحد يُنكر، أيها الأستاذ الكريم، وجود رقابة ذاتيّة في الكاتب العربيّ لكنّ مِن الصَّعْب جداً تحديدها؛ ومِن الخطإ الادّعاء بأنّها تنعدم لدى الكاتب في العالم «المتقدّم» نفسه. لكنْ أيّاً يكن الأمر، فإنّ وجود مثل هذه الرقابة يجب ألاّ يدفع رئيس تحرير مجلة «مشاكسة ومتحدية» كـ **الناقد** إلى الاستسلام لها، وإلى رَمْي المثقفين بالجبن والهَوان؛ وإلاّ فقدت هذه المجلة مصداقيتها ومبرّر وجودها أصلاً!

* * *

قد تكون «**الناقد** غلطة مِن متفائل عنيد ...»[١٤]. وما يفسّر تفاؤلَ الأستاذ الريّس أنّهُ تَوهَّمَ أنّ التطوّرات التي أعقبت تصدّع «الامبراطوريّة السوفياتية» و «مؤتمر مدريد» للسلام تُبشّر «بحلّ عادل لأطول حربٍ عرفها القرن العشرين» (أيُّ رهان هو هذا!). ومع ذلك فإنّ الغلطة لا تُصحَّح بغلطة ثانية. وقد كان الأستاذ عماد العبد الله على حقّ حين صرخ: «توقُّفُ **الناقد** يعني لي، رغم كلّ المبررات، عملية خَنْقٍ بقفّازات بيضاء وثرثرةٍ لا يجيدها سوى الذين أدمنوا على وأد الحريّة في عالمنا العربيّ الكئيب، ويحدثونك بعد هذا عن العام ٢٠٠٠!»[١٥].

أتمنّى ألاّ تطول «إعادة ترتيب بيت **الناقد**» وأن تعود إلى ساحة الفعل الثقافيّ، بجرأتها المعهودة، وبقدرٍ أعظم مِن الجديّة، وبقدرٍ أقلّ مِن الادّعاء. صحيح أنّ «لا أحد منا عنترة ابن شدّاد يريد أن يتصدّى لعساكر الإغريق أو الأباطرة المغول»[١٦]، لكنّ الاحتجاب أو الغياب في مثل هذه الأوقات تحديداً سيحوّلان المثقف إلى واحدٍ مِن «تنابلة السلطان» ... والأستاذ الريّس كان قد أكّدَ لنا أنّ زمننا هذا ليس «زمان السكوت» ولا «ملازمة البيوت»[١٧]!

بيـروت

---

(١١) **الملحق** ص ٤ .

(١٢) تُلاحَظ في افتتاحية **الناقد** نبرةُ استعلاء لا يحجبها شعورُ الريّس بالهزيمة. وتمتزج هذه النبرةُ أحياناً ببعض المعاني الدينيّة؛ ولعلّ من الطريف أن نرصد خطأً مطبعياً ورد في الافتتاحية ص ٥، إذ يقول الريّس: «ألم كانت **الناقد** تقدّم بين سنة وأخرى ... بياناً عن أصابعها ...». وقد حاولتُ مراراً أن أؤول المقصود، حتى اهتديتُ إلى الحل، وهو: أن الريّس لم يقصد القول «أَلَمْ» بل «ألف لامْ ميم» مِن الآية ﴿ألم، ذلك الكتاب لا ريبَ فيه هدىً للمتقين﴾! وأما فكرة «الأمانة» للتعهّد (الافتتاحية، ص ٥) فهي الأخرى لا تخلو مِن مغزى ديني ﴿إنّا عَرَضنا الأمانةَ على السموات والأرض ...﴾

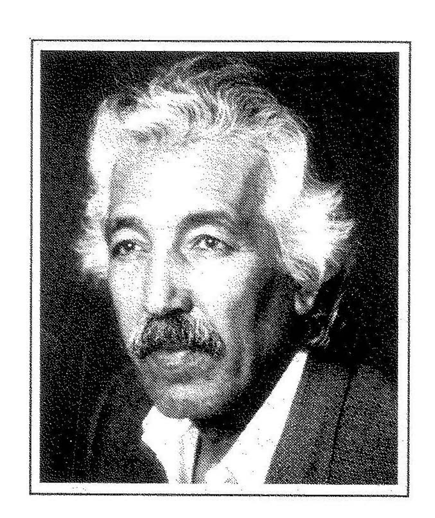
(١٣) **الناقد**، العدد الرابع، السنة الأولى، ص ٥ .

(١٤) يوسف بزّي، **الملحق**، ص ٧ .

(١٥) المصدر السابق، ص ٨ .

(١٦) رياض نجيب الريّس، **الناقد**، العدد الرابع، ص ٥.

(١٧) رياض نجيب الريّس: «زمان السكوت وملازمة البيوت!»، **الناقد**، العدد ٥٨ ، نيسان ١٩٩٣، ص ٨٠ . وكل ما وقع بين قوسين في الجملة الأخيرة هو من كلام الريّس.



محمد القيسي

عـام ١٩٧٦ نشـر الشـاعـر محمد القيسي في **الآداب** قصيدته «الصمت والأسى»، قبل أن يضمّها في باكورته **راية في الريح** الصادرة عام ١٩٦٨. وقد كتب رجاء النّقاش عن هذه القصيدة في العدد التالي من **الآداب**، مبشراً بميلاد موهبة عربيّة جديدة: «مَنْ هذا الفتى الفلسطيني الموهوب؟ من أين جاءَ يحمل إلينا في هذه القصيدة كُلَّ هذا الحزن الحزين، وكُلَّ هذه الأصالة الفنية؟.. إنّ هذه القصيدة... تكشف عن موهبة كبيرة، ولعلّها تكون شهادة ميلاد– على حجر المأساة العربيّة– لشاعر كبير حقاً. في هذه القصيدة هزّني استخدام الشاعر للأغاني الشعبيّة.. استخداماً جميلاً رائعاً. إنّ اختيار الشاعر للفقرات التي اختارها من المواويل الشعبيّة هو، في حدّ ذاته، موهبة ذات حساسية وذوق. وفي القصيدة فيْضٌ من الغنائية السهلة الحلوة التي تحمل القلب معها إلى وجه مياه نقيّة شفافة، إلى جوهر التجربة الإنسانية...».

الصمت والأسى

«آه ليمهلني الموت
حتى أصير في قرطبة
قرطبة
البعيدة، الوحيدة»

لوركا

ولو أنَّ الطريقَ إليكِ مَيسورُ
لما وَهُنتْ خطاي، وسُمِّرَتْ نَظَرَاتي اللّهفى وراء البابْ
ولا سَهُدَتْ عُيونك في انتظارِ زيارةِ الأحبابْ
ولا ما بيتَنا حالَ العِدى والموتُ والسُورُ.

ولكنَّ الثعالبَ في ربوعكِ تزرعُ الأهوالْ
وتغتالُ ابتسامَ الصُبحَ فوقَ مباسمِ الأطفالْ
«يا دارْ، يا دارْ، لو عدنا كما كنّا
لاِطليك يا دارْ، بعد الشيدْ بالحنّا[1]».

(١) من الشعر الشعبي الفلسطيني

ذاكـــــرة الآداب - ٧ -

مُعتَّقةٌ جِرارُ الحُزنِ منْ عشرينَ في قلبي
أشيلُ عَذابَها المَوروثَ في رُوحي وفي هُدْبي
ولا أسْطيعُ إفلاتاً ونسياناً
وتَصْفَعني عيونُ الغيرِ في المَنفى تُعرّيني

تُشيرُ إليَّ:
– أينَ تروحُ، أيُّ هَويّةٍ تحملْ؟
............؟
– فلسطيني، أجلْ إنّي فلسطيني
هَوِيّتيَ العَذابُ يَظلُّ مصلوباً على وَجهي وَيُدنيني
مِنَ الينبوعِ في وطني، هُناكَ «بكفر عانة»[2] وَجهيَ
المفقودُ دربيَ المزروعُ بالنَظَراتِ والعَتْمه
وأعبُرُ دونما كِلْمه
ألوذُ بِصمتيَ المشحونِ بالمأساه
وأحضنُ حُزنيَ المَوّارَ، أركنُ للأسى الخَلّاقِ يبعثُني
ويُزهرُ في غَدٍ حقلاً مِنَ البَسَماتْ
أذيبُ به عذاباتي
وَتَرحلُ عن فمي مُرُّ الحِكاياتِ
وَتحملني الرياحُ على مُتونِ الشَوقِ للأحبابْ
أعانقُ طِفلةَ الفَجرِ الجديدِ وأطبعُ القُبُلاتِ فوقَ جَبينِها القَمحي
وَأشدو غُنوةَ الفرحِ
ولكنْ آه.. مُوصَدَةٌ هيَ الأبوابُ:
ويأتي صوتُ والدتي العَجوزِ مُبَلّلاً بالحُزنِ والأملِ:
«بالله يا طير الحي إن جيتْ دارنا
ريِّضْ ألا يا طيرنا وارتاحْ
قل لها بحالِ الجَهلْ يا طُول عزنا
يا ما قعدنا ع الفراشْ صحاحْ
يا من درى يصفى زماني وأعاتبه
وأعاتبه باللي مضى لي وراحْ[3]».
وَيَزدادُ الحنينُ ويقطرُ المَوّالُ أشجانا

مَتى يَصفو الزمانُ يعودُ كلُّ مُتَشرِّدٍ لترابِ أوطانِه؟
يُقبِّلُه، ويَجثو في اخضرارِ الجُرحِ فوقَ قبورِ مَنْ ماتوا،
يقول لهمْ:
لقد عُدنا فلا تبكوا على الأحياءْ
عَبرنا الجسرَ لم نَحْلُمْ ولَمْ نَقعدْ بِصَحْنِ الدارِ نَستجدي،
وَنرقبُ رِزقةَ الفُقَراء.
مَتى يَصفو...؟
مَتى يَصفو...؟
أُهاجر في العيونِ أُطالعُ الحِرمانْ
«يا دارْ.. يا دارْ.. لو عدنا...»

لئنْ نامتْ على شُرُفاتِكِ الأحزانُ، غَنّى طائرُ الألمِ
يَظلُّ هواكِ نَبضَ دَمي
وَإنْ هَدَموا الجُسورَ إليكِ، أبحَرتِ المراكبُ عنكِ للمنفى،
فأنتِ مَعي
فأنتِ مَعي
وَإنْ سيقَ البَنونُ، مَواكباً لِلسَّبْيِ يا وطني
وَإنْ هاموا بِصَحْراءِ الدُجى والتيهِ والشَجَنِ
وإنَ طُعِنوا بسكينِ الطَوى في عَتمةِ اللّيلِ
وإنْ نُهِبتْ مَواسمُنا بلا عدلِ
وإنْ طالتْ حِبالُ النَفيِ والبَينِ
فلنْ ننساكَ، لنْ نَنساكَ، يا وطني
فمازالَ الوميضُ يَشعُّ في الأحداقْ
وميضُ الرَّفضِ والإصرارِ وَالثوره
ومازالَ المُشرَّدُ في الطريقِ إليكَ يا حُلُمي، وَلنْ يُثنيه
عذابُ الغُربةِ المُرَّهْ
لأنَّكَ فيه أنْتَ الرُوحُ، أنتَ الوَهْجُ وَالفِكرَهْ!

عمان/١٩٦٧

(٢) قرية الشاعر في فلسطين المحتلة.
(٣) من الشعر الشعبي الفلسطيني.

قصص
الآداب

آلام رأس الملكــة

ليلى العثمان

مازالت المطارق تعمل دون انقطاع. أشك أن هذا رأسي. فلقد تحوّل إلى ورشة حدادة، أو «سوق صفافير». فعلت كل ما أمكنني للتخلص من الألم. استخدمت المراهم. الأعشاب. حبوب البنادول. واستخدمت طريقة جَدّتي في ربط عصابة على الرأس. لكنني فشلت، فقررت مراجعة الطبيب. لكن الأسابيع مرّت ثقيلة، ولم يثمر الدواء. فرفعت سماعة الهاتف، واتصلت به:

– أواظب على الدواء. لكن الألم في رأسي لا يهدأ.

قال كمن يرد عن نفسه تهمة التقصير:

– وصفت لك أقوى علاج. لكن يبدو أن متاعبك أقوى منه.

ابتلعتُ ردّه المجرّد من الحنان. تكوّمت على الأريكة محاصرةً بغيظي وآلام رأسي، وبتلك المتاعب التي لم أفصح عنها رغم تواتر أسئلته، وهو يتفقّد غدّة عنقي وقاع عيني وحركة أطرافي بمطرقته الصغيرة.

ماذا كنت سأقول له؟ كل شيء بات مزعجاً. أحوال الدنيا كلها لا تسر. حروب، زلازل، أوبئة، رائحة موت متعدد الأشكال. أحوال البلاد هي الأخرى التي لا تسر: الفساد، الجشع، الفوضى، معاناة يوميّة جعلتنا نكفر بالقوانين والمسؤولين وزملاء العمل الذين يرتخون كذباب على الكراسي، ويحاربون من ينزف دمه وعرقه ويختار لنفسه موقعاً بين السحاب.

هل كنتُ سأحدثه عن تلك الثعابين التي تسقط عدوانها الوحشيّ لتقذف ثماري بالحجارة والسموم؟ أم عن الحب الذي يحاصرونه بالسهام، والدسائس؟

قاومتُ كسلي. أسلمت جسدي لدش الماء البارد. اندسستُ في الفراش. تناولت حبتين من العلاج بدل الواحدة. أهويت برأسي المتعب على وسادتي. حضنت وجه حبيبي. أسدلت عليه رموشي. قررت أن أنام مبكرة لأرتاح من مطارق رأسي.

• • •

طرقات على باب غرفتي. معزوفةٌ لا تجهلها روحي. هل يُعقل أن يفاجئني الليلة بالزيارة؟ نشوانة سابحةً في الخيال تحركت. فتحت الباب. انتشر عطر رجولته يبلّل اندهاشات وجهي. أشرع ذراعيه جناحين يتسعان لعمري. ارتميت إليه غير مصدقة:

– كيف خطر لك أن تأتي؟

– عندي هدية رائعة لك.

تسرّب الغضب إلى صوتي:

– طلبت منك أن تكف عن هذه العادة.

ابتسم بعذوبة:

– أنت امرأة غريبة. عرفت نساء كثيرات يصل عشقهن للهدايا حد الابتزاز. وأنتِ!!

– زيارتك لي أجمل الهدايا.

هرس أنفي الذي يعشقه بين إصبعيه كما يفعل دائماً:

– هدية الليلة شيء مختلف. تعالي.

أجلسني أمام المرآة. أمرني برفق:

– أغمضي عينيك. لا تفتحيهما قبل أن أدعوك لذلك.

– لا أستطيع أن أغمض عيني دقيقة واحدة وأنت معي.

رجاني:

– هذه المرّة فقط.

كان الرجاء حنوناً. أشبعت عينيّ منه قبل أن أطبقهما.

كفّاه تتقافزان على رأسي. تهدآن. ثم قال:

– انظري الآن.

بهرني المنظر. شهقت:

– تاج؟؟

ترقرقت كلماته بالصدق:

– وهل غيرك ملكة تستحقّ التاج؟

– كم كلّفك هذا؟

– أرجوك. لا تحاسبيني. لهذا التاج مفعول السحر.

– ولكن!!

صبَّ حنان عينيه في عمق عيني. احتضن كتفيّ. تأملني في المرآة:

– هذا التاج ينبغي ألاّ يغادر رأسك أبداً. نامي. تحركي. استحمّي. اركضي. اخرجي. لكن إياك أن تنزعيه عن رأس الملكة.

قهقتُ:

– تريد أن يقول الناس عني إنيّ مجنونة!

قال جاداً وواثقاً:

– هذا التاج لا يراه إلاّ أنا وأنت!

لمح دهشة الشكّ في وجهي. أكّد:

– صدّقيني. هذا تاج سحريّ يقيك شرّ الناس والمرض.

رفعني عن المقعد. ضغط على كفي:

– هيّا. لنخرج الآن.

– هل أنت مجنون؟

– منذ عرفتك بدأت أمارس الجنون. تعالي. الجوّ جميل هذه الليلة يستحقه عاشقان مثلنا.

تزاحمت في صدري ضربات الفرح. لا أدري كيف اندلق جسدانا: من النافذة أم الباب. كأن أجنحةً حملتنا، رأفت بنا حتى وصولنا إلى شارع غريب. لا أبنية. لا أضواء. ليس سوى أصوات الليل ترنّ. تتّسع. تصفو مثل حليب طازج ينسكب على العالم. الأرض مهجة حانية مفروشة بطين أحمر ناعم لا تُسمع فيه آثار الخطوات. وعلى الجانبين تصطفّ أشجار نخيل باسقة نحو السماء. وكلما اقتربنا من نخلة انحدرت نحو الأرض ليصبح ثمرها في متناول اليد.

همست وأنا أهرس نفسي إليه:

– ما أجمل ابتعادنا عن شرور النهار.

– نحن الآن في الجنة. فلتتذوقي ثمرها.

قطف بلحة ناضجة،دسّتها أنامله في ثغري، قبل أن أقضمها:

– وأنتَ! ألن تأكل؟؟

وبحب شهيّ أجاب:

– لا يستحق هذه الثمرة إلاّ ثغر الملكة.

داعبته:

– ألا يستحق ثغر الملكة غير هذه الثمرة؟

تقافزت من ثغره النجوم. انثال على شفتي عصيرُ البلح. رشفت عصير شفتيه.

زوّدتنا نشوة القبلة بالقوّة. انتظمتْ خطواتنا سابحةً، طائرةً، طَربَةً، راقصة على أصوات الليل الحريريّة. لم نتوقف إلاّ حين غلّفت الطريق عتمةٌ مفاجئة. أحس بارتعاشي. همس:

– لا تفزعي. المسي التاج.

قبل أن أستفسر كانت كفّه ترفع كفّي وتلامس بطرف إصبعي ماسةً تتوسّط التاج.

لمسة رقيقة وانفضّت العتمة كما يفضّ الصبح بكارة الوردة.

وانطلق صوته شارحاً:

– وبلمسةٍ أخرى، يرحل الضوء. هكذا تكونين الملكة القادرة على التحكم بولادة الضوء وموته.

– شيء عجيب.

فأردف مؤكداً بثقة:

– سترين الأعجب.

أسدلت رأسي إلى كتفه. احتضن خصري برقّة. توقف ليقطف بلحةً أخرى. قلّبَ العذق. اختار واحدة بلون العسل. ألقمها ثغره وأطبقه على ثغري. امتصصت الثمرة المعطرة. ضحكت منتشية:

– هكذا. بلحة وقبلة في وقت واحد.

قرص شفتي:

– حتى تتأكدي أنني لا أنسى ثغر الملكة.

انغلق الطريق أمامنا. تشبثت به مرتجفة. أطلقت صرخةً أشبه بالآهة. صوته يحثّ:

– المسي التاج بسرعة.

ما كدتُ حتى انفتح الطريق أمامنا. أضواء تتلألأ. أرض كالبساط، عشب أخضر مدهونةٌ رؤوسه بالندى. أزهار بنفسجيّة غريبة التكوين. نباتات كالشموع تتمايل محلاّة رؤوسها بالتيجان. بحيرة تتوسط البساط رقراقة تتموّج نشوى بألوان قزح. انفرط حماسي أمام الجمال المذهل.

شددته:

– تعال نسبحْ.

تردّد:

– الهواء بارد. لعل الماء كذلك.

أشرتُ إلى رأسي بغرور:

– لمسة من التاج. ويدفأ.

اشترط مداعباً:

– ستنزعين ثيابك أمامي.

تنبّهت لانتصاره. تخلصت بلباقة:

– أشهى أن نغوص بملابسنا.

قال صوته مفعماً باليأس والعتاب:

– لا أدري متى تتحررين من خجلك. كل النساء اللائي عرفتهنّ لسنَ مثلك. فقبل أن أخلع حذائي لأجلس تكون الواحدة قد تعرّت.

حدقت في عينيه. داعبت شفتيه بسبابتي وإبهامي:

– نساء لا يعرفن الحب.

هرس رأسي إلى صدره. هرسه بقوّة كمن يخشى أن يفلتَ منه. تدفق همسه كقصيدة:

– ليس مثلك امرأة تعرف كيف تعطي الحب. أحب حنانك، حياءك، انتشاءك وأنت في خيمة الثياب وخيمة جسدي. حبي العظيم أنتِ.

• • •

كم مضى من الوقت قبل أن نفكّ التحامنا ثم نتسابق نحو البحيرة، نتراشق بمائها العذب، نشرب منه، تتبادل شفاهنا الأنخاب. ونقرّر أن نرتمي في ابتسامة الألوان.

في اللحظة التي أسقطنا فيها أقدامنا تفجّر قلب البحيرة كالبركان. انطلق منه ثعبان ضخم فاغراً حلقه العجيب. النار تنطلق منه متوحّشة متفرعة إلى ألسنٍ تقذف سُماً. تبددت غمرة نشوتنا فانطلقنا كعصفورين مبلّلين نبتت لهما آلاف الأجنحة. وانطلق صوته واضحاً رغم صوت الريح المفزع:

– المسي التاج.

في لمحة بصر، كنا نتلاصق في قلب شجرة ضخمة. أوراقها الكثيفة نديّة كوجنات طفل. رائحتها كصدر أمّ يدر حليبه لأول مرة. أحاط بنا أمانٌ عجيب. واسترسلت عيوننا تراقب الثعبان الذي استقر أسفل الشجرة عاجزاً عن التسلق أو القفز، رغم كل محاولاته والتواءاته. وبارتجاف تحرّك لساني وقد حسبته تخشّب:

– شرور الليل أيضاً تلاحقنا.

وبهدوء شديد قال:

– اقذفي بماسةٍ من التاج إلى حلقه.

تحسّست رأسي غير مصدقة أن التاج مازال متشبثاً به رغم الهرولة والطيران. اقتطفت ماسة. حدّدتُ وجهتها جيداً باتجاه الحلق المفتوح. أسقطتها فيه. دفنتُ وجهي في صدره وقد انكمش قلبي خشيةً مما قد يحدث.

تنبّهني كفّه:

– انظري.

المنظر عجيب. تحوّل الثعبان إلى حبل من النّار. تلوّى على نفسه حتى تَقزّم تماماً وسقط زاعقاً على الأرض. خمد كتلةً من الرماد. لا دخان. لا رائحة حريق. ظل الليل صافياً والسماء بهيجة. غمرنا دبيب الفرح. انحدرنا من الشجرة بسهولة وليونة، وكأننا ننزلق من بوق وردي أملس. تفقّدني بحنان. ومثل أم تتفقّد سلامة طفلها بعد الغرق لامستُ وجهه، جسده، أصابع قدميه، و لم أتوقف إلاّ حين عطّرَ سمعي:

– أنا بخير. اطمئني.

ابتَعدت عنه خطوات. فزع قاطعاً خطوتي:

– ماذا تنوين؟

بإصرار:

– سأبحث عن الماسة بين الرماد.

أبحرت عيناه نحو رأسي، تهلّل وجهه الجميل:

– الماسة موجودة.

لم أصدق. تفقدت التاج أبحث عن ثقب الماسة المخلوعة. تأكدت أن لا شيء نقص. نظرت إليه أشكر هديته العجيبة. نظر إلى الرماد.ندّت عنه شهقة:

– ما هذا؟؟

نظرت إلى الرماد الذي أزهر أوراقاً ملونة. تشجعنا، دنونا، استللنا الأوراق بحذر واحدة بعد الأخرى. نفتحها، نقرأ: أمثالاً، حكماً، أمانيّ، طرائف، مقاطع من قصائد عشق. بقيت ورقةٌ منطوية كزهرة خجولة. تجادلنا من يفتحها. سمح لي وعيناه ترقبان، تسربت الكلمات من لسانه نحو أذني:

«أنت الملكة المنتصرة على كل الشرور».

برقت الفرحة في عينيّ. وأكّد سؤاله:

– هل صدّقتِ الآن؟

وبدلال حمل مغزاه قال:

– المهم أن أكون ملكة قلبك.

بصدق تقاطر ندياً:

– لقد استحوذت على العرش كله.

غردت الكلمة في شراييني. رقصت في معطف قلبي. نداؤه يغريني:

– تعالي ننام.

تحوّل الرماد سريراً ليّناً. استلقينا عليه دافئين، أزحت جسدي قليلاً لأوسع له. شدني. صوته شجيّ كالناي:

– لا تبتعدي. الليلة أنت لي.

– وكل ليلة. روحي لك جنّة. جسدي لك بحر.

لمست التاج. حرّرتني اللمسة من كل ثيابي. تسكعت نظراته الوالهة على التفاصيل المضيئة. تلمست كفّاه دروب الجنة والنار. أمطرت سماؤه. أنعشت الزنابق. التين والزيتون. تفاح الجنان. كرز الحدائق. مزارع البن الأصيل. ذبتُ. تمنيت أن أبقى هكذا حتى ما بعد الصحو والأحلام. أنامله فوق التاج. شفته في مغارة سمعي تحذرني بحنان:

– إياكِ أن تنزعيه. وكلما احتجت إليّ اطرقي عليه هكذا..

تك ..تك...

• • •

دقات الباب تتواصل. فرّ النومُ فزعاً. وحدي في الفراش الثلجيّ. رائحة جسدي حريق. رائحة وسادتي رماد. قفزت من السرير إلى المرآة. شعري منسدل. غُرّتي تكاد تدفن كل جبيني. لا شيء فوق رأسي ولا داخله. أين ذلك الألم العاصي وطرقات المطارق؟ أينَ التاج؟ التاج! درتُ كالمجنونة. أنكش الفراش. الأثاث. الأدراج. لم أعثر على شيء. تزحلقت إلى الأرض أنتحب غير عابئة بالطرقات المتوالية على الباب. صوت يشع في جسدي. ذبذبات. حكايات. قصائد. يدسّ همسه الوديع: «التاج على رأس الملكة».

حركني نشاط مفاجئ نحو الباب. وجه أختي وصوتها الخائف:

– طرقت كثيراً. ما هذا النوم البليد؟

وأردفتْ قبل أن أجيب: ما أجمل شعرك اليوم. كيف آلام رأسك؟؟

نظرت الى الهاتف. اتصلت بالطبيب. بادرته معلنةً عن نفسي. ألقيت عليه قراري:

– سأردّ لك كل الأدوية. لم أعد بحاجة لها.

الكويت

حكايةُ الذّئب والولد الحزين

فكّر الولدُ الحزينُ في أن يضرب الباب بقبضتيه، أو أن يعوي. كان قد رأى، مرّةً، ذئباً يعوي ويتقلّب في الوحل، والفخُّ المسنونُ مطبَقٌ على فكّه الأسفل. بكى يومها كما لم يبكِ أبداً، ونام وهو يدعو على جدّه بالموت حَرْقاً، لأنه هو الذي كان قد وضَع الفخّ للذّئب.

وحينما لم يستطعْ أن يضرب البابَ بقبضتَيْه، أو أن يعوي، تكوّم حول نفسه كنقطة حِبْرٍ في الزاوية المعتمة من الغرفة، وراحَ يتذكّر يومَ الذِئب: سماءَ الشتاء البرصاء، والترابَ الجامد الكريه، والجلدَ الممزّق حول فكّي الذئب، وعواءَه اللاّسع، ودمَه الغريب الذي كاد أن يكون إنسانياً، وقهقهَةَ النّصر الحيوانية التي أطلقها جدّه.

كان يومها، وبعد أن عاد الجميع إلى القرية، قد عاد إلى مشارِف الغابة، وحمل الذئبَ الصغير ليواريَه الترابَ. لكنه انتبه، في غمرة حزنه، إلى عينيه اللتين لم يغمضهما الموت. وتوقف مشدوهاً وهو يصرخ: «كلّ هذه الألوان! كلّ هذه الألوان!». وراحَ يردّد كالمغمور: الأسودُ الحبريّ – البرتقاليّ الناريّ – الأزرق المرجانيّ – الأصفر – الأخضر – البنفسجي – الكستنائي – العسلي – الزمرّدي – الأحمر النبيذي – الأحمر القاني – الأبيض الثلجي – الأبيض الحليبي...

وحينما تذكّر عرسَ الألوان ووحشتها، قام إلى ألوانه المائية، وراحَ يمزجها بعنف، ويضرب الورقة بكفّيه الملطختين بالألوان. ثم أطفأ المصباح الغازي. وخرج يعوي، ويضرب بابَ غرفة جدّه بقبضتيه.

وفي الظلام الكثيف شُوهِدَ كهلاً يكتبُ قصصه، وتحت نظارته، تضحك عينا ذئب صغير.

المرأة في غرفة نومها

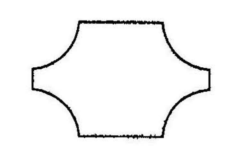
كانت مأخوذة بلوحتها الأثيرة. تبكي حيناً، تضحك حيناً، وتقرص فخذيها كي تفيق، وعلى طول الجدار المقابل للسرير، لم تأتِ النّارُ التي أضرمتها في ملابسها الداخلية على شيء يذكر. بل كانت تترقرق بلطف على الجدار، متموجة هاذية. وكانت ألسنتها الزرقاء القصيرة تتراقص فوق الثياب، تلحسها، تتوغل في نسيجها من الجهتين، تطاول مساحته، وتعود إلى موطنها من الشعلة، دون أن تحوّله إلى رماد.

ظلت المرأةُ عاريةً أمام لوحتها الأثيرة، المعلّقة على الجدار الجانبي، الذي يفصل بين السرير وباب الغرفة، والذي شغلت نصفَه السفليَّ مرآةٌ بلوريةٌ كبيرة في إطار نحاسي رفيع. كانت ترقص وتبكي، وهي تبحث في فرعها عن أصل الشجرة. تدور حول نفسها هاذيةً، تلقي بجسدها النحيل على الفراش. تمرّغ وجهَها في الزهور المجفّفة المنثورة فوقه، وتعود محمومة عطرة، لتقف أمام اللوحة.

كانت زهور فان غوغ تتدلّى بأعناقها البذيئة، وأصفرَها الوحشي، من إطار اللوحة المصوَّرة، كلّما تعرّت المرأة وأضرمت نارها الصغيرة المقدّسة في ثيابها الداخلية. وألقت بنهديها في قلب اللوحة باكية، ودارت حول نفسها هاذية، وأعلنتها أصلَ الشعلة...

وعندها، تندلق على صفحة المرآة، التي تشغل نصف الجدار، تحت اللوحة، عشراتٌ من الآذان الدّامية.

البشير الجراري
اغادير (المغرب)



الجـدار

محمود سعيد(*)

في البدء، كان نباحه منتظماً كدقات الساعة الرتيبة، يقتحم الأذن وحيداً منفرداً في ظلام الليل الساكن. ثم أخذ الصوت يضعف، يضطرب، يتحشرج، يكاد يختنق، يتلاشى، ثم لا يلبث أن ينفجر صرخةَ ألم مدماة، عويلاً طويلاً رقيقاً يتخبّط في مسار الآلام والفناء.

ظنّه حميد حلماً كئيباً، استيقظ على تواصله، بيد أنّه بدا حقيقة مؤلمة أقضّت مضجعه حتى استحال مع الظلام كابوساً، شوكة في الفراش. تقلّب في سريره، تعلق بأهداب النوم عبثاً، فتح عينيه. من أين يأتي الصوت؟ لماذا يئنّ؟ يتحشرج؟ في الطريق؟ عند الجيران؟ أين؟ أمه وأخوه غارقان في النوم. نهض على رؤوس الأصابع، جلس في الرقعة الصغيرة بين الباب والغرفة، أراد أن يقرأ، فتح كتاباً، نظر إلى صفحته: ألغاز، طلاسم، لم يفهم شيئاً، الكتاب صفحة من الصفيح تعكس ضوءاً صلباً كالدبابيس. رجع الى الفراش، تقلّب مع صوت الجرو، ظلّ يتقلّب .. ثم .. متى نام؟ لم يدر. لكنه يعرف أنّه استيقظ صباحاً مع الآخرين ونثار حديديّ ساخن يحرق جفنيه.

كان الجوّ صحواً، والنسيم يتمطّى كمهر في عنفوانه، وشمس الصباح تغمر «الطارقة» الصغيرة بدفء لذيذ يدغدغه هواء ليّن بارد لم يفلح في تهدئة أعصاب حميد. وقد انفجر حينما اطّلَعَ على نتيجة امتحان أخيه مجيد، وصرخ بصوت مجنون:

– ألف مرة قلت لك يجب أن تحصل على معدّل يمكنك من الدراسة في قسم داخلي خارج البصرة .. ألم نتفق على ذلك؟

– نعم.

– ألم أعرض عليك أن أجيئك بالمدرسّين؟

– نعم.

– أين المعدّل المطلوب إذن؟

وبينما كان يتفجّر براكين محرقة، كان أخوه مجيد يتضاءل وينكمش ويصغر حتى لم يبق من ملامح وجهه سوى إهاب أسمر تتآكل في وجنتيه الشاحبتين بقع النخالة الخضراء المكمودة. ارتجفت عيناه تحت ثقل ورقة النتيجة. لمعت في عينيه دمعتان طريتان بينما اندفعت امرأة في الستين، ممتلئة، غارقة في السواد، تغالب بصعوبة التهابَ المفاصل في رجلها اليسرى، هتفت وهي تنظر في عيني مجيد:

– رسبت؟ يا ويلي ...

وَجَدَ مجيد لسانه أخيراً. هتف بصوت مختنق بالبكاء:

– أنا من المتفوقين الأوائل الثلاثة في المدرسة.

وبدون شعور مدّت يدها إلى بطنها كمن صعقته موجة مرض مفاجئ، اتكأت على الجدار البارد، ثم أقعت على الأرض وقد تغضن وجهها، لهثت:

– الحمد لله .. تعال أقبّلك.

ركض الإثنان نحوها، هتف حميد:

– مابك؟

ردّدت بضعف:

– لا شيء ..

بدأ الكلب يعوي من جديد، كأنه يحتضر. انتفض حميد، رانت لحظة صمت تدحرجت فيه دمعتان على خدّ الأم. تحشرج صوت الكلب المحتضر من جديد، فقد حميد أعصابه:

– أين هذا الكلب؟

لمعت عينا أخيه الصفراوان:

– في بيت اللواء.

أشار الى حديقة الجيران. جدار بعلوّ مترين يفصلها عنهم. حاول أن يهدئ أعصابه لكن موجة عارمة من الداخل جعلته يغضب من جديد، تهدج صوته في تحسر وانسحاق، طغى على النبرة مسحة عتاب يائس:

– قلت لك إنها فرصتي الأخيرة لكي أعيش حياتي، أفهمتك كل ظروفي، لا أستطيع الدراسة هنا، يقف العمر عائقاً، شعرت حينما جاءني القبول من الخارج كأني ولدت من جديد، فرصتي الوحيدة كي أكمل دراستي. أعددت كل شيء. إذا قُبِلَتْ أنت في القسم الداخلي ستعيش الوالدة مع أحد أخويك إلى أن أنهي دراستي.

وكانت شابة في الثلاثين قد دخلت من دون أن يتنبّه إليها أحد. واندفع من يديها طفل في الرابعة، أسمر، عيناه واسعتان، احمرتْ أرنبة أنفه من برد الصباح، فاحتضن ركبتي حميد، ، وأدار وجهه إلى أمه وعيناه

* كاتب عراقيّ يقيم في الإمارات العربية المتحدة. نال عام ١٩٩٤ جائزة أفضل رواية عراقية عن رواية **زنقة بن بركة** (تُنظر مراجعة موسى كريدي في باب «مراجعات كتب» من هذا العدد).

السوداوان تلمعان. تساءلت الشابة بصوت ملتاع وهي توجه نظراتها إلى الشاب الصغير:

– ما هذا الوجوم؟ صديقك سعد قال لي في الطريق إنك نجحت!

قاطعها مجيد مؤكداً:

– نجحتُ بالفعل، لكنني لا أستطيع أن أذهب إلى قسم داخلي في بغداد.

احتجّت:

– ولِم بغداد؟ أدرس هنا.

لمع الشرر في عيني حميد، صرَّ على أسنانه، هتف:

– عمري خمس وثلاثون سنة، يعني لم يبق من شبابي سوى عشر سنين في الأكثر،ألا يحق لي أن أعيش بضع سنوات كباقي الناس؟ منذ أن كان عمر أخيك هذا أربعة أشهر وأنا أعولكم، أوصلتُ إخوتك الثلاثة إلى غاياتهم، أوقفتهم على أرجلهم، زوّجتك أنت، حملتُ أمك على رأسي كل هذه السنين الطويلة، وها أنذا أريد أن أتنفّس، أفتّش عن مكان لي، أعدّ شيئاً لمستقبلي، أليس هذا من حقي؟ ألست بشراً؟

وضع وجهه بين يديه. اتكأ على الجدار. خيِّل إليه أنه فقد ملامحه البشرية، أصبح تمثالاً لليأس مجسماً. حتى لسانه انْحبس. أراد أن يقول لهم إنه لم يكن من هواة الأحلام، يكفيه حلم واحد طرّز بالآمال سنوات الكدح الطويلات منذ أن سقطت التركة الضخمة على رأسه: أم وثلاثة أخوة وأخت. لم يبنِ أي قصر في الخيال، فقط عشرة دنانير، كل شهر يدخرها في المصرف. حرم نفسه من كل مباهج الشباب والحياة .. حرم نفسه من قنينة البيرة، من علبة السكاير، من طعم المرطبات، من الملبس الجيد، مِن .. من .. كان يحسب الحساب لكل فلس كي يعيل هذا القطيع العاقّ الجاحد، الناكر للجميل. كَمُلَ المبلغ، يستطيع الآن أن يسافر، يكمل دراسته، يغسل القلب من وعثاء الكدّ والقهر ليرجع في الأربعين بمؤهل يمكنه من الزواج. أهذا وهم؟ ربما! أيجوز أن يختلق هذه الكذبة كي لا يغرقه اليأس؟ الطبيب والضابط اللذان «بذرهما» أبوه أعالهما هو، أوصلهما، لكنهما انسحبا بخبث راؤم، انسلاّ كما تنسلّ الشعرة من العجين. لماذا يعاني وحده؟ كلاهما تزوّجا، نقلا نفسيهما بعيداً متهربين من أية مسؤولية كالمجرمين، لا بل إنّ المجرم أشرف منهما فهو يرتكب جرماً يحاسب عليه القانون، أما هما فيعلمان أن لا قانون يحاسب على مثل هذه الجرائم. مِمَّ يخافان؟ المادة أعمتهما. لا يريدان أن يكدر عيشهما شبح أيّ فرد من العائلة. هو وحده يكافح في سبيل تحقيق حلم يسرّه، حَقّقه لغيره .. ها هو الحلم يموت في صدره، يتضخم ميتاً كالجثة المتفسخة.

– لن تذهب .. لن تكمل دراستك.

فاجأته بشرى بجدّ وتشنّج. طافت موجة شعاع ملتهب في عينيها، حدق فيها باستغراب. كيف تجرأت؟

– نعم .. لن تذهب. نحن نحتاجك.

– أأنا أخوكم الوحيد؟

– نعم .. أنت الوحيد.

– والآخران.؟

– كلبان .. كلبان .. يومان مكثت عند أحمد .. يملك كل الدنيا، لم يتحملني أنا وزوجي المريض يومين. يدخل معبس الوجه ويخرج معبس الوجه، كالقرد. أهذا أخ؟ والثاني ذلك الضابط أحقر وأتعس. غريب يزور غريباً في المستشفى. لكن لم يزرنا أحد. مكثنا شهراً وكأننا مقطوعون من شجرة. أنت أخونا الوحيد. أنت أبونا وأمنا وملجأنا. لم نعرف سواك. ولا نريد أن نعرف. باتوا من عا لم غير عالمنا. أرقى منا. لا يريدوننا ولا نريدهم. ستبقى أنت لتعيش معنا. تساعدنا. أنظر إلى ابني هذا .. ماذا يرتدي؟ هذه الدشداشة الوحيدة التي عنده مرتقة في عشرين مكاناً. سيأتي العيد بعد أيام وليس عندنا ما نضعه على جسده. أتعلم أننا لم نذق اللحم منذ شهر؟

طفقت تبكي بحرقة. بينما كانت أمها تنشج بصمت. أضافت:

– الآن جئت لتنقذني. لا بد أن تفعل. لن أذهب؟ من يصغي إلي؟ من يساعدني إذا لم تفعل أنت؟

قاطع بنفاد صبر:

– ماذا تريدين أنت الأخرى؟

– أريد رأسمالاً يعمل به زوجي. خدمة عشر سنوات ذهبت هكذا من دون أي فلس مكافأة. الدكان التي كنّا سنؤجرها جاء عميد متقاعد ورفع «خلوّها» الى ستمائة دينار، من مئة الى ستمائة. لا نستطيع أن نؤجر غيرها. إنها الأقرب الى الدار. وهو مريض شُلت رجله منذ أن أطلقوه. الى من نتوجه؟

لطف نبرة حديثه:

– أأنا الذي طلبت من زوجك أن يكون بطلاً؟

– لا .. لست أنت. لكنك كنت معجباً بشجاعته وصفاء تفكيره ووعيه وثباته، كنت تفضله على إخوتك.

نظرت إليها أمها مشجعة، قاطعت:

– كلميه عن سعاد.

هتف متضايقاً:

– غير مرة قلت لكم لن أتزوج الآن. إذا لم أحسن موردي فلا زواج.

لكن الأخت قاطعته وكأنها لم تسمعه:

– إذن هُدى.

كانت قد أعدت وأُمَّها قائمة بأسماء فتيات تعتقدان أنهن مناسبات له، مع زركشة مفتعلة بأوصافهن. كانتا تريدان أن تربطاه الى المكان الذي ترغب أمه أن تمكث فيه حتى يحين الأجل. لكنه هتف من دون أن يكبح جماح نفسه:

– أي زواج؟ أي أطفال؟ أي معيشة؟ أي شيء يحققه راتب الإعدادية الزهيد؟ أأضيف إلى جيوش الجياع أفواهاً أخرى؟

مدَّ يَدَهُ الى ابنها:

– أنظري.

ثم الى الدار الصغيرة ذات الغرفة اليتيمة، وانفجرت مرارته أنيناً:

– أهنا سأتزوج؟ وأين ينام هذانِ؟ إذا لم أسافر فلا زواج حتى الموت .. الزواج مستحيل.

– لماذا مستحيل؟ أكُتب على الفقير أن لا يتزوج؟ ما الفرق بين حياتنا وحياة الضباط والأطباء؟ الحياة نفسها. بدل الحصيرة سجادة إيرانية. وبدل اللحم باقلاء أو حمص.

نوَّح الكلب من جديد كأنه يلفظ أنفاسه الأخيرة. أي روح طويلة عند هذا الحيوان؟ لو يموت فقط لينهي هذه الموسيقى الجنائزية، موسيقى مستقبله المتسربل بالقنوط، بالموت الذي بدأ يدبّ في عروقه.

أدرك أخوه أنه يفكر بالكلب. قال:

– البارحة قتل أولاد الضابط كلباً بالحجارة قرب بابنا.

أراد أن يقول له: «كما تقتلوني أنتم» لكنه لم يفعل. سأله:

– أتعرف مكانه؟

– من؟

– الكلب الذي ينبح منذ البارحة.

أشار مجيد إلى حديقة الجيران:

– لا بد أنه هنا.

من بين أغصان الجنينة الحمراء أطلا على حديقة الجار الواسعة. شجيرات الورد تتفتق عن ورود بحجم البطيخة الصغيرة. ألوان تتدرج في جاذبية ساحرة عمقاً وانفتاحاً. ياسمين. زنبق. بنفسج. قرنفل أبيض ووردي وأحمر وناري وأدكن الحمرة أقرب للسواد، دوالي عنب، مساحة تعادل عشرة أضعاف مساحة داره الكشتبانية فقط للزهور ماعدا الثيل، ماعدا الممرات، ماعدا ...

أنْسته الحديقة نفسه. ترك نظره يتسكع متلذذاً بجمال الورد، ألوانه البهيجة، ستائر الآس المقصوص بعناية، كالجدران. بساط الزبرجد الأخضر يحتضن فسقية من الموزاييك الأزرق. كيف ينجح بعض الناس في خلق سعادتهم الخاصة بهم؟!

– ذاك هو.

قال له:

– انزلْ وأنقذه.

قاطعت بشرى:

– لا .. لن ينزل أحد .. منذ أن لاح شبح في الحديقة قبل ثلاثة أشهر أقسم اللواء أن يقتل كل من يراه يحوم حول البيت. أعطى أوامر بإطلاق النار الى الحراس .. فكيف بالحديقة؟ أغلب الظن أنّه لم يذهب إلى مقره بعد.

حدق حميد مفكراً بحالة الكلب المشدود من رقبته الى شجيرة ورد أصفر، وقد تجمّدت الدماء على أنفه الصغير. كان شعره كالزغب الخفيف، أشبه بقطيفة أسطورية سمراء تميل إلى صفرة باهتة. توجّه الى المطبخ. جاء بسكين صغيرة. ومن دون تردّد قفز الى حديقة الجيران، بينما كبتت أخته صرخة كادت تفلت منها، وردد أخوه الصغير من دون شعور:

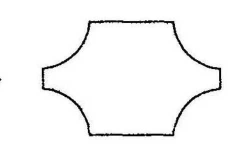
– سيقتلك إن رآك.

كانت الأم تعدّ الشاي حينما شاهدت الكلب. ابتسمت مؤنّبة، لم تقل شيئاً. لكنها هتفت بألم:

– من أين هذا الدم؟

عندما رفع الكلب من تحت الشجرة الشائكة أحس بخدش. لكنه الآن رأى دماً غزيراً لم يتوقّعه. في حمية الحركة تمزّق ردن الدشداشة. وها هو يصطبغ بدمٍ قانٍ. ربّت على كومة الفراء الطرية المستكينة بأمان أمامه. لم يحاول الجرو الإفلات. أغمض عينيه، لكنه عندما رأى الحليب أمامه في إناء صغير انتفض، وأخذ يلعقه. استعاد طبعه كأنه نسي آلامه وجروحه. أخذ يرقّص ذيله بحركات سعيدة مرحة. لم ينبح. اكتفى بعد أن انتهى الحليب باستنشاق نفس عميق صعب كالحشرجة أعقبها باستكانة أفضت الى نوم عميق.

الإمارات العربية المتحـدة



كان أماً لأبيه

لوريس الراعي

ما إن بان مصباح النهار حتى طلبوا من أحدهم أن يقرع جرس الكنيسة. فقد توفّي «الختيار» بعيْدَ منتصف ليلة أمس... وراح الشّاب يركض غافلاً عن سبب سرعته وهو الذي كثيراً ما كان يجلس قرب البيت ثلاث ساعاتٍ تقريباً، فقرّر أن يُبطئ ولكنه لم يجد نفسه إلا راكضاً في طلب مفتاح الكنيسة من الخورية.

قفز الدرج ثلاثاً. جهّز المفتاح قبل أن يصل، فتح الباب، رسم إشارة الصليب على صدره ثلاث مرات أو أكثر، قبل أن يفكّ الحبل. ثلاث ضربات. جاؤوا سريعاً كما الفرح. تسلّق القبّة وأمسك بمضرب الجرس: واحد اثنان ثلاثة. أخذ نفساً وهو ينظر ناحية بيت الختيار ثم ضرب من جديد: واحد اثنان ثلاثة، واحد اثنان ثلاثة...

* * *

مات ختيار الضيعة الذي تتذكّره أكثرية أهل القرية على هذه الشاكلة. فمنذ أكثر من ربع قرن وعبارات من نوع «ما بنعرفو إلا هيك»، أو «لما تزوّج كان فوق السبعين» أو «سبحان االله! مين كان يتصوّر إنو بشوف ابنه شاب؟» أو «لأن هالغريبة مرتو إتكلت عالفوقاني، وأخذت هالختيار االله رزقها بها الصبي لآخرتها»... قد كانت من الأقوال التي ابتُذلت لكثرة ما قيلت.

ابنه في العشرين وهو اجتاز المئة سنة منذ مدّة... وتجمّع في ذاكرة الكثيرين ما كانوا يفعلونه في آخر يوم من أيام «المستقرضات» والمسمّى «الأرمل»، حيث يأخذ أعمرُ أرامل القرية مفتاحَ الشتاء إلى البحر، كيف كانوا يتوافدون إلى بيت أبو جمال وهو ما يزال أرمل ليسألوه أخذ المفتاح فإذا غادر القرية يومهااستبشروا خيراً بعد طول شتاء. وإذا عادت وأمطرت قال إنّه رمى المفتاح قريباً لأنهم لم يهتموا به خلال فصل الشتاء، فهم لا يستأهلون أن يتحمل المشاق من أجلهم... ثم لم يلبث أن تزوّج ثانية وأصبح بعد فترة «الختيار» ولم يزل كذلك.

ويضحك كثيرون وهم يصورون حركاته مع خطوات فصل الربيع الأولى وطريقة حسابه للتقويم الشرقي، إذ يضيف إلى تاريخ الروزنامة ثلاثة عشر يوماً. ذاك أن أيام «المستقرضات»(١) السبع هي عيده وهو يردّد الحكاية الآتية كل عام:

احسب من قبل آخر شباط بأربعة أيام، وابدأ ثلاث مشايخ ـ ختيارية ـ ثم ثلاث عجائز وفي اليوم السابع يأتي الأرمل الذي تجعله كل قرية من سكانها، بخلاف المشايخ والعجائز الذين تتقاسمهم القرى دائماً مع قريتين تقعان شرقها. الشيخ هو كبير السن، وعلى هذا يكون اليوم الأول للمستقرضات شيخ القرية «ش» والثاني شيخ «ع» والثالث شيخنا، وكذا، فاليوم الرابع عجوز «ش» والخامس عجوز «ع» والسادس عجوزتنا... ثم يأتي الأرمل... ويضيف مسمّياً بعض العجائز من قريتي «ش» و «ع» بأسمائهن: «واالله اليوم أم فلان امرأة فلان بيضتها» ـ أي أن الثلج تساقط في يومها ـ أو «فلان شيخ «ع» أو «ش» ما يزال عزمه قوياً خاصة إذا جاء اليوم عاصفاً».. مع ما يتبع ذلك من مشاحنات: «فلان أكبر من فلان...» لتنتهي بـ «لا تجقمروا أنا يللي بقولو صحّ!».

* * *

مات الختيار! أتأكّدتُم أنّه مات أم أنه ينتفض، كعادته، وهو يحرك فمه طويلاً قبل أن يفتح عينيه؟... لقد مات ومشواره الأخير إلى ساحة القرية كان بمثابة الوداع لكل هذا العمر وما حمله... توقف في الساحة واستعرض حدودها ثم لعن كل من ضيّق عليها وسأل عن الحجارة الكبيرة التي كانت موضوعة كمقاعد وتحرّى عن الذي قطع الشجرة فوق العين وقطع عمره، ثم تضاحك والشبانَ قبل أن يلحق عكازه عائداً إلى البيت...

وذكرت زوجته أن المرحوم حدّثها عن زوجته الأولى وعن أولاده وسألها عن موعد زيارة ابنهما للقرية، وأردفت: نهار البارحة خرج لأكثر من ساعة، وعندما عاد تفقّد نقير الدجاج بعصاه، وعندما وجده مملوءاً بالماء، عافاني لأنه كان يكره أن أضع ماء الدجاج بوعاء بلاستيكي، وسألني إن كان أبو يوسف قد ردّ الأزمة(٢) التي استعارها لنكش «حاكورته». وما لم تقله أم الصبيّ وتتذكّره جيداً هو أنه أنّبها على ذلك وقال لها: «أنا بَعْدني طيب، شايفك ما بتردّي طلب لبو يوسف!»

ـ «كان بركة الضيعة، وشوما عملنا مابنكفيه!!».

وساحة القرية، القريبة من بيته، تشهد أن حركة المراهقين والأطفال

---

(١) يذكر الدكتور أنيس فريحة في كتابه **القرية اللبنانية حضارة في طريق الزوال** وفي حديثه عن «المستقرضات» أنّهم يتوقّعون في أواخر شهر شباط وأوائل آذار عاصفةً شديدة عنيفة باردة. وفي المناطق العالية يتوقعون سقوط ثلج كثير وهبوب رياح عاصفة باردة. ويسمّون هذه الأيام «عيانةِ المستقرضات». وهم يعتقدون أن شهر شباط شهرُ شؤم على العجائز يجهد في القضاء على كل طاعن في السن. ويروون خرافة شائعة في جميع أنحاء لبنان (وفلسطين وسوريا) عن عجوز أبدت فرحها عند نهاية شهر شباط فقالت: «راح شباط وبقفاه مخباط»، فسمع شباط استهزاءها بمقدرته على القضاء عليها، فعزم على استقراض بضعة أيام من ابن عمّه آذار ليميت العجوز برداً... وللمستقرضات شبيه بها في الأدب العربي القديم: برد العجوز: صن وصنبر ووبر الآمر والمؤتمر والمعلّل ومطفئ الحمر.

(٢) نوع من المعاول.

وهم يجمعون الكراسي من بيوت القرية إلى بيت الختيار كانت الأسرع بين مثيلاتها؛ والسيارات التي كانت تنتظر حتى الانتهاء من كتابة أوراق النعي إلى القرى المجاورة إضافة إلى تلك التي ذهبت لتجلب «الصبي» من عمله والأخرى التي ذهبت لجلب التابوت كانت الأكثر منافسةً فيما بينهما، خاصة وأن ابنه الأكبر ـ الذي يبلغ حوالي الثمانين ـ منقطع عن القرية وعن والده منذ دهر، فهو بالكاد يذكره، ولولا أن الناس يدعونه بأبي جمال لنسي أن له ابناً ـ وربما أكثر من ولد ـ من زوجته الأولى. ولا تنسى ساحةُ القرية أن تشهد أن أكثرية الناس كانت تخطر مبتسمة لا شماتة ولا فرح. وقد أيقنوا أن ختيارهم قضى هذه المرّة بعد أن احتال على عزرائيل مراراً، فصمد دون أن يغيّر من عادته فظل ذاك الكبير الذي وجد حوله كلَّ اناس القرية بفريقيها المتخاصمين، وقد خصّوه بخطوة هي مزيج من عاطفة المسامحة والاحترام المبطنة بالاحتراز من لسانه والاهتمام به وبابنه وهو يكبر سنة بعد أخرى حتى غدا رجلاً خفيف الروح، جميل المعشر؛ وكثيراً ما قالوا: اسم على مسمّى جميل والاسم عليه.

* * *

كان كل شيء قد جُهّز عندما وصل جميل وصرخ بأعلى صوته سائلاً والدته عن الذي أصاب والده، وكيف توفّي؟ وأين كانت؟ واندفع حتى وصل إلى الجثمان المسجّى وبدأ بتقبيله ناحباً.

ـ «كتّر خير الله، شو أبوك شاب؟ ولَوْ أنت تتصرف مثل النسوان ونحن بعمرنا ما شفنا دمعتك!»

قالتها بعض النساء من النادبات اللواتي لم يعددن عليه بأكثر من:

ـ «يا بو جمال سلّم على فلان وقلْ له...»، وبعض النساء وضعن بعضَ الزهر في التابوت قائلات:

ـ «الله يرحمك، وما أحلى هالآخرة!».

وها هنّ يخضن في أحاديث جديدة بانتظار موعد الدفن... ولكن – وسط الصراخ والبكاء الذي بدأ به جميل وبعد فشل محاولات الرجال لإخراجه إلى بيت أحد جيرانه حيث يجلس الرجال – توقفت الثرثرةُ ليعود للموت هيبته بعدما وسّعوا لجميل مكاناً قرب والده وقبالة والدته. وبحركة من بعضهن بدأ الندب والزعيق وإن لم يخالطه دمعٌ كثير، وراح الجميع يقولون على لسان الميت:

ـ شيلوني وحطوني وعند «جميل» ودّوني.

وإذا رخصت هالبيعة على القبر ودّوني»

ويدور التعداد على الأهل والجيران وسط ترحيب الجميع فيه.

ـ أهلاً وسهلاً... بقلبنا منحطّو.. هو جوّه ونحنا برّه...

وجميل يتأوّه: «آخ خ خ...» ويتمتم كلمات لا تُسمع، وأمه، وهي تحاول أن تفيض دمعها، تتطلع إليه مردّدةً:

ـ بسلامتك يا أمي! الحمد لله صرت زلمة؛ وبيّك، الله يرحمو أكل عمره!.

«رحت عالبحر لإرمي شباكي

لقيت البحر شي ضاحك شي باكي

سألني الموج يا أم جميل شو باكي؟

قلت لهم: مفارقة أغلى الأحبابِ».

مَوَّال قالته إحدى النادبات من غير أن تردّ عليها أخرى حتى عاد نحيبُ جميل يعلو، وعندها قالت إحدى جاراته:

ـ حسنة عن شبابكم، يللي بتعرف، تقول: «هلك الشاب من البكي!)».

واستغربت أم جميل حال ابنها وقد حسدها عليه الجميعُ لكياسته ووعيه المبكر ـ فهو مذ كان في الثامنة تقريباً رجل البيت. ونهار العيد يبقى في المنزل ويستقبل الزوّار، ولا يسمح لأحد بأن يلعن أباه حتى ولو ممازحاً؛ يهتم بالقسم الباقي من الأرض ـ بعد أن با ع أبو جمال أكثرها ـ ويذهب لتفقد أهله في عملهم فيركب على الجحش ويمسك الرسنَ جيداً ثم يوقفه بالقرب من حافة ما حتى يصعد والده وراءه، وفي أكثر الأحيان يركب الوالد ويجر جميل البهيمة بتأنّ، بينما تتهادى أمُّه بعيداً وقد حملت على رأسها أو في سلّتها شيئاً ما... وعلى هذا فجميل يكون مع الحطّاب والحصّاد وشاري الغلة ويحسب الأموال التي يجمعونها والتي تأتيهم ويهتم بطريقة إنفاقها بعد أن تعارفوا على وضعها في محفظة تحت فراش الوالد المستلقي على سريره في غالب الأحيان... وعلى هذا فهو لم يطلب الحماية مادام قوياً ومهيباً بين أقرانه ومميّزاً عند أساتذته الذين يكبرون فيه صدقه وذكاءه ناهيك عن تهذيبه...

* * *

مع دخول الكهنة إلى غرفة الميت بدأت الصلاة، وشرعت النساءُ في الخروج ليوسعن لبعض الرجال، الذين ما لبثوا أن غطّوا التابوت وحملوه بعد أن أمسك بضعة شبان بجميل وهو يسير في موكب الجنازة ولسان حال الكثيرين يقول:

ـ «جميل زوّدها شوي. يللي من عمر بيّو تخوّا بالقبر من زمان، يشكر الله يللي مات على فراشه، وضلّ لآخر ساعة عقلاته معه».. وكثيرون من آل القرية راحوا يتهامسون وهم يراقبون الفتاة التي يهواها جميل وكيف كانت دموعه تنحدر بارقةً كلما وقع نظره عليها، إلى أن انعطفت إلى منزلها وقد دفعتها أمها خوفاً من فضيحة بين سكان القرى المجاورة...

كصغير غفا بعد أن بكى كثيراً. ماتزال شهقة جميل عالية الصوت، وبعضُ نظرات الاستياء بدأت تظهر على وجه أختيه اللتين أتتا مع رهط من أولادهما وأحفادهما ـ بعضهم أكبرمن جميل ـ خاصة وقد أثنى الكاهن على جميل لبِرّه بوالده بعد أن نسيه أبناؤه الآخرون ـ يقصد الذكور ـ حتى إنه لم يعد يعرف عنهم وعن أولادهم شيئاً.. إلى أن قالت له التي

تجلس بجانبه:

ـ «خلصنا بقا، راح تضحك علينا الناس، أولاد بيّك يمكن ماتوا، جرّصتنا يوه!!!».

اقترح أحدُهم على الكاهن أن لا يرافقهم جميل إلى المقبرة... ولكن جميلاً تأهّب واقفاً مع انقطاع النور عن الميت، ومشى في مقدمة الموكب وقد تعلقت عيناه بالأكفّ المرفوعة، حتى بلغوا المقبرة. فأكمل الخوري جنازتَه، ثم أخذ الرجال في تعزية جميل وبعض من أقاربه، قبل أن يعودوا ليصطفّوا في باحة الكنيسة لكي يُتاح لجميع الرجال واجبُ التعزية قبل أن يأخذوا طريقهم إلى البيت لتعزية الأرملة وبنات المرحوم ولجلب نسائهم، بعد أن عزّين وشربن القهوة خلال وجود الرجال في المقبرة..

الطعام كثير وقد توزّعت الجاراتُ صنع الغذاء في منازلهن وجلبنه إلى بيت الختيار. وما إن بدأ جميل بالأكل حتى عاود النّدب واللعثمة شأن ثمل لا يقرّ بسكره ويدّعي الصحو وسط عبارات الاستنهاض من حوله:

ـ كان أملنا منك غير هيك، ولو، إنت شيخ شباب!.

وجميل مازال يسأل بتفجّع:

ـ «كيف متت يا بيي؟ كيف تركتك لوحدك؟ ليش طلعت من البيت وأخذت برد؟»..

ومع غياب الشمس بدأت مجموعة الرجال والنساء تنسحب من مجلس العزاء وواحدهم يقول للآخر: «اتركوهم يرتاحوا، الظاهر أنّ جميل تعبان أكثر من غيره!» بينما أخذت بعض النسوة يتشاورن مع الأرملة وبنات المرحوم عن زيارة القبر في الصباح الآتي ليتفقن على السادسة صباحاً ويعلمن الغائبات منهن...

مجيء بعض الشباب والشابات خلال السهرة دفع بأم جميل إلى إيقاظ ابنها الذي بدا هادئاً: يقدّم القهوة لهذا، ويطلب إبريق الماء لذاك، ويسأل عن صحة الأولاد والأهل وهو يغتصب البسمة ويتطلّع ناحية سرير والده وقد جفل عندما وجد مكانه بعضَ الكراسي، مردّداً بين الحين والآخر عبارة: «تعيش ويرحم موتاك» كلما ذكر له أحدهم فاجعة موت لأحدهم وأتى على ذكر المرحوم أبو جمال.

صباحاً أخذت أم جميل تعمل على إيقاظ نساء البيت اللواتي سيذهبن مع المجموعة لزيارة القبر بعد أن أشعلت فحماً وجلبت معها بخوراً.. وهكذا تقاطرت النساء على امتداد الطريق المؤدي إلى «المقابر» بينما بقيت في البيت تلك الصبية التي جاءت مع أمها باكراً ولم تذهب «للزوارة» بعدما مُنِعت بالأمس من حضور الجنازة وانعطفت عائدة إلى منزلها... وها هي تبتسم بخفر وتقول: لا عليكم سأبقى هنا لتحضير القهوة وترتيب المنزل.

هاهن ينطلقن بثيابهن السوداء كشلعة الماعز العائدة إلى سخالها في خط طويل:

ـ «على مهلكن، انتظروا شوي!».

قالتها إحدى بنات المرحوم وقد لاحظت أن بعض النساء مازلن يتوافدن من القرية، وهكذا مضين يمشين رويداً حتى إذا قاربن المقبرة لمحن شخصاً يبكي، وقد جلس القرفصاء منتحباً ومما سمعنه يقول:

ـ «آخ أنا آخ، كل الولاد بيهربوا من آبائهم لمّا يضربوهم، وأنا كنت أعطيك العصا حتى تضربني».

ـ «كل الولاد بتدافع عن أمها لمّا جوزها بيصرخ عليها، بصمت أما أنا فكنت انبسط وروح خبّر إنو أبوي صرّخ على أمي، وزيد إنو ضربها»..

ـ «آخ يا بيّي آخ، من وقت يللي خلقت وأنا فزعان عليك تمرض أو حدا يتعدّى عليك.. كيف متت قبل ما تشوفني رجعت عمرت البيت، وليش متت بعدما صار بإمكاني أخدمك، أنا تركت البيت بس وصّيت أمي فيك كتير...».

ـ «يا بوه، والله ما كنت تضايقنا، ومحلّ تختك كثير فاضي وميت.!».

ووقف جميل عندما شمّ رائحة البخور التي وُضعت لتوّها فوق الفحم، ثم تطلّع ناحية النساء اللواتي عاودن تقدمهن: «صباح الخير يا بو جمال... جميل كمان جايي لعندك»...

عاد جميل من حيث جاء، من غير أن ينتظر النساء، فوصل قبلهن إلى المنزل حتى إذا سمع حفيفهن وهن مقبلات نحو البيت استعد للقائهن: «نكافئكن بالأفراح».

وبينما كانت القهوة والسجائر والماء تدور على النساء وقد سلكت محادثاتهن سبيل «الصبحيات» المألوفة، راح جميل يتأمل السرير النحاسي الذي وُضع خارجاً، ثم دخل إلى البيت ملتفتاً ومهيّئاً مكاناً له، عندما سمع أخته الكبرى تقول:

ـ «الله يديمكم، مش راح نزور ثلاث أيام بزيادة هاليوم، الله يرحمنا ويرحمو، اكل عمرو، واعملوا معروف ما حدا يآجرنا ويلبس أسود...».

وتساءل جميل عن معنى استيقاظه في هذا الصباح الباكر، فقرر العودة إلى النوم، ولما كان المنزل مكتظاً والنازلون فيه شغلوا كل أرائكه وأسرّته فقد حمل لحافاً ومخدّة وخرج لينام على سرير والده النحاسي. ولم يلبث أن تمدّد عليه وتكوّر في وسطه بعد أن غطّى وجهه.

* * *

كثيرات هنَّ النساء اللواتي يحلفن أنهن سمعن شخيره، وكثيرات يحلفن أنهنَّ سمعن نحيبه. ولكن جميلاً يؤكّد، الآن، أنه لم يغف إذ وجد نفسه نائماً قرب والده الختيار، فأخذ يراقب تنفّسه خائفاً من انقطاعه فجأة.

لبنان

بئر الماء الساخن

يوسف أبو ريّة

ها هو الموعد قد أزف، ولم تأتِ بعد، وقلبي لا يطيق المكوثَ في الظلام.

- ١ -

رأى أربعةً من الصبية يأتون كقطيع صغير. وكان السورُ الحجريّ قد تلاشى، ورُفعت الأبوابُ التي تحجز هذه الساحة، وأضيءَ المكانُ فجأةً بحزمة من نور، واختفت صناديقُ الحَبّ، وعشّة الفرن، واستعاد المكانُ حالَه الأولى. أما هو فقد طوى نفسه على نفسه في ركنه وراح يرقب تحولات المكان. كتم أنفاسه، ورفع يده إلى صدره ليحد من الضربات.

رأى الشعلة خلف قضبان حجرة العدة، وسمع أصوات الرجال تتعالى وهي تمسك بيد الحديد. دارت الآلة دون صوت، والقطيع الصغير يتابع الرجال من خلف النافذة، وحينما بدأ الماءُ الساخن بالتدفق من الماسورة إلى البئر، اقترب منه الأولادُ، وراحوا يضربونه بأياديهم الصغيرة، بل تجرأ ولد منهم فخلع ثيابه. نظروا إليه بإعجاب وراقت لهم اللعبة. دار الولد العاري نحو جدار الطاحونة، ورشه بماء البول، وفعل الأولاد الآخرون مثله، وبدأوا يختبرون أعضاءهم الصغيرة باللمس، ودنوا من الماء الذي يشكل دائرة حول فوهة البئر، ناموا على ظهورهم وهم يرفرفون بأياديهم، فيتناثر الماء في الجهات حتى ابتل الوجهُ برذاذ خفيف، مَسَحَهُ بحذر، ثم اندفق رذاذ كثيف، انبثق من فوهة البئر، وشمل المكانَ جميعه. حتى إنّ الغبار الناعم اهتاج، وأثار عاصفةً ترابية أخفتْ أجسادهم عنه، حينما هبط الغبار، وانجلى المشهد. رآهم يحملقون في البئر، ثم هرعوا فجأة تاركين ثيابهم، وكانوا قد صاروا ثلاثة.

لم أعد أرى شيئاً البتة.. وأنا أخاف الغرق، وهي لا تريد أن تأتي.

- ٢ -

رأى نخلةً تنتصب في المكان وشجرة توت تزدهر ثمارُها في غير موسمها. وشم أنفُه رائحةَ النعناع والريحان تفوح من حوض الأرض المزروعة على البئر إلى جوار السور الواطئ للمصلّى. وكان الكهل بلحيته الطويلة البيضاء يلهج لسانُه بأوراد الفجر، عبر سور المصلى. واتجه إلى جذع الشجرة، رفع جلبابه من أمام وأخرج ريحاً مخنوقاً، ثم قام الى البئر، وراح ينزح الماء بيمينه الى سَوْءَتَيْهِ، بعدما شمَّرَ أكمامَ الجلباب، ومال بوجهه الى الماء، وارتفع صوتُهُ بأدعية الوضوء. كان يود أن يدنو منه ليتملى سماحة وجهه. نادى عليه: جدّي.. يا جدي.. ولكن الرجل لم يلتفت إليه كأنما لم يسمع نداءه، بل قام يجفف وجهه بأطراف الجلباب، وسار باتجاه باب العدة. مرّ من أمامه مباشرة، ولم يهتزّ له جفن. نادى عليه بصوت خفيض: جدي..

واختفى جسدُ الرجل، وبقي صوتُه يردد آيات القرآن، وقال لنفسه متحسراً: له العذر.. لأنه مات قبل أن أولد.

هل كانت تخدعني حين ضربت لي الموعد.. في هذا المكان؟

- ٣ -

رأى النسوةَ يأتين نحو البئر، نظرن إلى المصلّى، فوجدْنَهُ فارغاً، انطلق منهن ضحكٌ مغرد، وقلن هامسات: ذهب حَمُونا إلى الصلاة.

وبدأن في رفع الجلابيب والقمصان، وتركْنَها على سور المصلى، وسرن عاريات إلى البئر. أرحن أردافهن الثقالَ في البقعة الدافئة، وصرن ينزحن الماءَ بأكفهنّ الى صدورهن، وتجرأتْ واحدةٌ منهنّ، وهبطت الى البئر، واختفى رأسها تماماً، والأخريان حلّتا ضفائرَ الشعر المبتل، وغطستا في البئر معها، وهو - في مكانه الخفيّ - ينصت لهمسهنّ البهيج، ولحكاياتهن عن تلك الليلة. كانت كلٌّ واحدة منهم تفاخر الأخرى بفحولة زوجها. ثم خرجن من البئر، وهن يعصرن الماء عن عريهن، وينثرنه عن شعورهن، وارتدين هدومهنّ على البلل، واختفين قبل أن يؤذن للفجر.

ها قد أوفت بوعدها.. وجاءتْ في اللحظة التي قررتَ فيها القيام.

- ٤ -

الباب الهشّ استجاب لجسمها وهي تمرق منه، كانت تبدو كطيف نوراني، يطير في فضاء الحوش، لم يسْمع لأقدامها صوتاً، وهي تدوس الأرض، ولم ينتفض الغُبار لسيرها، وتزحزح قمرٌ كان يختفي على سطح الدار، وتوسط المكان. أقبل عليها، لم يلمسْ يدها بعد، بل استغرقته صورتُها المهتزة على الماء، وهي ظلت على صمتها تنظر حيث ينظر. الصورة تهشمت على صفحة الماء، فصارت تبدو كراقصة مبتذلة. رفع كفه إلى عينه ليخفي الصورة المشوهة.

بعد برهة رفعها ليحتويها بين يديه..

كان القمر قد عاد الى مكمنه، وصار ثوبها الأبيض الشفاف هو الضوء الوحيد في المكان.

- تعاليْ إلى هناك. وأشار إلى صندوق الحَبّ.

- تركتني زمناً لأطياف الأوائل.

- تكلمي.

ومد يديه إلى ذراعيها، فاستشعر خشونةً، فزع لها قلبُه، ولكنه تماسك

حتى لا يبدو نافراً منها.

ولما فَرَدَ ذراعيْه عن آخرهما ليضمّها إليه، وجد أن جسمها لانهائي، ولا طاقة له باحتضانه. مال رأسه الى صدرها ليكثّف جهدَه المهدور، فلم يحتمل صدغُه الأشواكَ المشرعة. أطلق يديه في جسمها تبحثان عن نعومة البدن، فصدتهما بخشونة ذكورية. ولما أفاق من هذا عاد لينظر إليها، وكان – القمر – قد أطل عليهما مرة أخرى، ودنا حتى صار سقفاً للمكان.

رأى أنه يحتضن الفراغ، وما كاد يعود بظهره حتى رأى الجسد الذي وثب الى الماء الساخن. ظلّ فترة يقبق ويصنع رغاويَ فوارةً على وجه الماء، ثم انطفأت الفقاقيعُ، وعاد كل شيءٍ إلى سكون البداية.

القاهـرة



الزَّيْتُونُ لِلْمَوْتَى

درصاف نويرة

إلى إيكارُوس المَغْرِبِيّ، سَيَهَبُكَ الزَّيْتُونُ غَزَالَة

آخرَ مَرَّةٍ..! آخر مرّةٍ........ كانَ العَرَقُ يطلعُ مثلَ أَعْشابِ غابةِ الزّيتون، متناثراً، مُتَقَطِّعاً، مَيِّتَ الرّائحة، تَافِهاً، مُتَمُسْكِناً..

وَجهُهُ الأخضرُ الآنَ مرفوعٌ فوقَ، وفوقَ البابِ الحديديِّ الذّي يُخفي الطّرقاتِ وفوقَ الجُدْرَانِ المُعْرَوْرَقَةِ، وفوقَ القمر، وفوقَ الظُّلْمةِ، وفوقَ رائحةِ الزَّيْتُونِ يُعَاشِرُ بعضَهُ لَيْلاً.

كَتَبَ فوقَ البابِ الحرفَ الأوّلَ من اسمهِ.. «هذاكيْ يرتَعَ في ذهنِ الآتينَ تاريخي أنا». وابتَسَمَ، وصفَّر، وتوقَّفَ نَبضُهُ لحظةً ليُتابع نجماً.. وخراباً خارج هذا الباب العالي.

تقلّصَتْ قامتُهُ مجدّداً.. يجبُ أن يَخرجَ كَرَجُلٍ مَلِيءٍ بالكرامةِ، مليءٍ بالاعتزازِ، مليءٍ بالنّخوة؛ وأن تكونَ قامتُهُ متماسكةً كَوَرْدَةٍ عتيدةٍ، كامرأةٍ غامضةٍ لا تمشي بتجربةٍ، ولا تمشي بتعب، ولا بالحزن العميق.

يا عزيزتي الدّنيا، عندمَا أسقطُ فوقكِ لن تُقَاوِمي، وحينَ أقلبك لا يمكن البتّة أن تكوني أكثر من ممرّ واحدٍ.

تمتزج في أنفي رائحةٌ منغلقةٌ بالقَرفِ الذّي عانيتُهُ هُناكَ، تمتزجُ سويّةً رائحةُ الزّعْتَرِ والخُزَامَى والزّيتِ المتدفّقِ من الحبّاتِ السّوداء المنتفخة والطريّة حينَ تسحقُهَا أصابعُنَا، كنّا نُحبّ أن نُلامسها بحنوٍّ، أن نتشهّى طعَم الزّيتِ الحامضِ يحرقُ جنباتِ ألسنتنا الجافّة، ونموتَ.

....

لكنّكَ لم تتعلّم المَعْنَى، مَعْنَى الحُنُوّ، كُنْتَ جلَفاً دائماً، تظلُّ جلفاً، لستَ فلاحاً مثْلَ أبيكَ، لا فَخْرَ لكَ، كانَ يُحبُّ الأرضَ وما يدبُّ على الأرض، كان يعاملُها بحبّ ويقدّرُ أنوثتها، ويطلب لها الماءَ، ويصلّي، ويتمسّحُ بصدرها، ويأوي نسلها؛ وكان وقت الحرثِ يشعُرُ أنّ نخوتَهُ ورجولَتَهُ تتدفّقان، وكان يظلّ طيلة أيام متتالية مزهوّاً ومُطَارَداً برغبةٍ حانيةٍ للعطاءِ.. دائمةٍ. وكانت أمّكَ تبتسمُ طويلاً، كانت تحبُّ الأرض ولا تغارُ، كانت تعلم أنّ الحياةَ الكريمة تأتي من هناك وأنّ زوجها ليس سِوَى راعي تُربتها وعطائها، وكانت تعلم أنّ الأرض هي الحياة، حياتنا جميعاً.

«لكنّ الحياة الكريمة تبدأ من هُنا، من داخلها، من قناعتها المجحفة حدّ الاستسلام الطيّب للبؤس، من اقتناعها بأنّ الأرضَ هي التي تمنحُ سعادةَ الحياة، من اقتناعها أيضاً بأنّ من لا يذوق الأرض لا يمكن أن يعرف طعم السّعادة.. لكن كلّ شيء كان يأتي من داخلها هي.. وأنا لم أستطع امتلاك هاته القناعةِ وامتلاك هاته السّعادة..»

لَسْتَ ابن أُمّكَ إذنْ.. ولست ابن أبيكَ.. ولستَ سوى لحمةٍ أسقطها فُجُورُ الكون كلّه.. لستَ سوى خُطوة عكرة في كلّ هذه المدينة.

كيف يمكن أن تكون طيّباً مع الدنيا!؟

.. والقسوةُ في قسماتك، وفي عروق يدكَ وذِراعكَ، وفي اهتياجك، وفي الباب الكبير، وفي وقاحتك قسوةٌ، وفي حبّكَ قسوةٌ، وفي الرّوح المصبوغة بالهمّ وبالماضي الكسيح قسوةٌ.

.. والدنيا كالأرض البور الفارغة، تطلقُ صوتكَ فيدخل في التّيهِ، وتطلقُ عينكَ فتسقط في الإسفلت الذّائب، وتطلقُ رغبتك فتصطدمُ بسماءٍ كلَوْحٍ من النّحَاسِ وتدوخ، تطلقُ أحلامكَ فتضحكُ عليكَ بعد مسافة، تمدُّ لسانها، تبصقُ، تتعرّى، تَفْسُقُ، تسبُكَ، «مشْ راجلْ»،

تضحكُ أيضاً وتفرُّ.

(الدّنْيا!.. الدّنْيا كِيفِ العَسْكرِي وَقْتِ الحَرْبْ، مَا تَرْحَمْشْ، وعليكْ تهرب وتعيشْ هَارِبْ، وَيَا وِيلِكْ! نْهَارِتْجي بِين يْدِيهَا.. مَا تَرْحَمْشْ! مَا تَرْحَمْشْ!).

... تُطلقُ الرّصاص ولا ترى دمكَ.

الهاربُونَ مثلَ حبّاتِ شجرة الزّيتون الواحدةِ، لا يُعَدُّونَ. والذّين لا يهربون يتوهّمون أنّهم في مأمنٍ مِنْ غدر الدّنيا. والذين في مأمن من الدّنيا طُوبَى لهم... ولو بوهم قصير.

(أما أنتِ آش عَنْدِكْ!؟ تكلّم... قُولْ آش تملك!؟ قراية، دْراية، فْلُوسْ، إسْم وعائلة!؟ حتّى شيء.. شويّة الشّعْر اللّي عَنْدِكْ، أوْرَاقْ أوْرَاقْ، بيعْهُمْ للقلايبِي، وارتاحْ مِنْ تُهْمَهْ. كِيفْ الكَلْبْ.. سَاعَاتْ مَا تلْقَى كَانِ الزّيتُونْ، تَلَقّطْ بَاشْ تاكِلْ.. وَوَقْتَ اللّي يَفرّجْهَا رَبّكْ، – مَا تَلْحَقْ كَانْ البِيرَةْ الفَاسِدَةْ..).

البلادُ تضيقُ أحياناً، تضيقُ بكَ، تصبحُ أنت الحمل الشقيّ في رحمها المكتظ.

أما الأقمار التّي يتحدثون عنها في أسفل المقاهي الرّخيصةِ، فلا تراها، ترى فقط دائرةً بعيدةَ الضّوءِ، وكأنّها تنزعجُ أن تمنحَ نورها لأمثالكَ، وأحياناً ترَى بعضها أو جزءَهَا، وقد يحدُثُ أن تغيبَ!

وخلفكَ الخرابُ تتركُهُ، ووراء الباب الكبيرِ خرابٌ آخر، وقد أَمِلْتَ في شيءٍ قليل يعوّضُكَ. تزدادُ الخُضْرَةُ، تتسرّبُ إلى كامل وَجْهِكَ، كالماءِ، كالموتِ، الجوعُ صعبٌ، الوحدةُ صعبةٌ، الاجتياحُ صعبٌ، التوحّشُ صعبٌ، الحياةُ هذه صعبةٌ.

ولكنّ الموتَ أيضاً صعبٌ.

يتقطّعُ، يظهرُ ثم يذوبُ، يَعِدُكَ ويُخلِفُ، الموتُ عَلَى صخرةٍ، الموتُ وفي فمكَ فمُ زجاجةٍ، الموتُ متعلّقاً ببابِ أحد الأسوارِ الّتي تحتفظُ بخرابٍ آخر.. الموتُ ورأسكَ في دائرةِ ضوءٍ، مشنُوقاً بالأحلام.. لكن أنت تهربُ.. لا بدّ من أن تشبَعَ ثمّ تموتَ، لا بدّ من أن تحيَا، ثمّ ليكُنْ طوفان الدّم، لا بدّ من الموتِ بكرامةٍ إن كنتَ لم تحيا في كرامةٍ.. تهربُ ويهربُ الموتُ، حياتكَ تطولُ، وتمتدُّ، وتتمطّطُ، وتَتَلَوّى، وتتسكّعُ، وتتعرّجُ، وترتسمُ كالطرقاتِ. الطرقاتُ تبدأُ من هُنَا، من عتباتِ بيوتِ حارةِ القِصْدِيرِ. عتباتُ هذه المدينةِ الواسعةِ هي عتباتُ الفقرِ والجوعِ والعُرْيِ، والعُرْيُ ليسَ عيباً، لكن العيبَ هو أن تحبَّ، أن تحبَّ وأنتَ جائعٌ. أن تندلقَ تحت جدار فاحمٍ والأنينُ يختصركَ ليسَ أمراً شاذاً وممنوعاً، هنا، الممنوعُ أن تكتبَ بأظافركَ فوق الجدار.

«متُ في هَذِهِ المدينةِ من الجوعِ والبردِ في إحدَى ليالي أُكْتُوبَرَ ونُزُلُ في الهَنَاء مختنقٌ بالدّفْءِ وبالرّقصِ وبالحبِ».

وممنوعٌ أيضاً أن توقّعَ باسم النّاس.

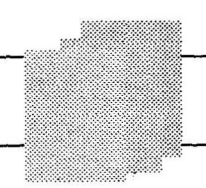
عتباتُ الحَاجَةِ هي العتباتُ الحقيقيّةُ للمدينةِ، العتباتُ التّي تبدأُ منها الطُّرقاتُ، عتباتُ الحَاجَةِ للحبّ كما للخُبْزِ..

وآخر شيءٍ يمكنُ أن تأتيهِ قبلَ موتك تَقبيلُ شَجَرِ الزّيْتُونِ، تَقْبِيلُهُ وَجْهاً وَقَفَاً، ومن الأسْفَلِ حتّى الأعلى..، حتّى فَوْقَ، فَوْق.. فوحدها حباتُ الزيتون المتعبةِ كالدّنيا، والسّوداءِ كالدّنيا، الحبّاتُ التي تعكسُ قشرتُهَا الملساءُ وجهكَ الحقيقيّ الأخضرَ، الحبّاتُ التّي تَلِدُ غزَالاً فِضيًّا، وحدها التّي تجعلُ ريقكَ طيّباً في فم الموتِ، وحدها التّي ستجعلُ موتكَ سَهْلاً..

من حبّاتِ الزّيتُونِ يبدأُ الموت السّهلُ، من الأرضِ يبدأُ الموتُ، يبقى أنّك لن تتأسّف لفراقها.. وهذا أفضل!.

«شكراً –إذن– للزيتون لأنّه سيجعلُني أسافرُ بكرامةٍ، ورغم أنّهُ لم يكن قادراً يُوماً على منحِي البقاءَ بكرامةٍ، فإنّهُ من واجبِي أن أعترفَ، في الزّيتونُ غَزَالةٌ لمن يُريدُ المَوْتَ؛ الزيتونُ رغبةُ المُوْتَى؛ الزّيْتونُ لِلْمَوْتَى؛ الزّيْتونُ لِلْفَمِ المُرّ».

تـونـس





مجمعُ أسرارٍ لا يُفشي سره*

عاطف فضول

إذا كنت تبحث عن حلول أو دروس أو وضوح، فلا تقرأ **مجمع الأسرار**. أما إذا كنت تعشق الغوصَ في بحر الألغاز والحيرة واللاّمعنى، فعالم الياس خوري سيروق لك. قرأتُ الروايةَ بشغف، وسأحاول في هذه الدراسة ارتيادَ عالمه ذلك، من خلال مفاتيح عدة.

مدخل العنوان

عنوان الرواية، **مجمع الأسرار**، ينطوي على مفارقات عدة. فهو قد يوحي بأن الرواية ستكشف أسراراً مكتومة وتحلّ ألغازاً محيرة. ولكنْ نكتشف أنْ ليس في الرواية أسرارٌ تُكشف بل ألغاز محيرة لا نجد لها حلاً؛ وأنّ الكاتبَ ليس أقدَرَ منّا على حلّ هذه الألغاز. وسنظلّ مثلَ إبراهيم نصّار، أحد أبطال الرواية، الذي أمضى عمره في البحث عن أسرار عائلته المدفونة في أحد الصناديق العتيقة، فلم يكتشف سوى رائحة النفتالين أو الموت وأوراق متآكلة عليها كلمات ممحوة غير واضحة. ولعل الياس خوري استوحى عنوان روايته من عنوان كتاب **مجمع المسرّات** لشاكر الخوري الذي جمع فيه المؤلّف (على حدّ قول خوري) مآسي حرب ١٨٦٠ وحكاياتها وأسماها مسرّات (ص ١٣٦) ... موحياً بالتواصل العبثي اللفظي والمعنوي بين كلمتي «مآسي» و «مسرّات»؛ ومثله يوحي الياس خوري بالتواصل بين كلمات «أسرار» و «مسرّات» و «مآسي» في عالم غريب بلا معنى(١).

مدخل الاقتباس

في مطلع الرواية اقتبس الياس خوري العبارة التالية: «إن كنتَ رأيتَ ما ذكرت، فقد رأيت عجباً، وان كنت ما رأيته فقد وضعت أدباً». هذا الكلام المنسوب لهارون الرشيد ينطوي على مقولة تأخذ بها بعض مدارس النقد الحديث حول تداخل الأدب والتاريخ(٢). فالحقيقة تكون أغرب من الخيال، والخيال قد يكون أقرب الى الحقيقة. وهذا ما تؤكده رواية

---

* الياس خوري: **مجمع الأسرار** (بيروت: دار الآداب ١٩٩٤).

(١) إن مآسي حرب ١٨٦٠ لا تأخذ سوى حيّز صغير من كتاب **مجمع المسرات**، ومع ذلك فموقعها أساسي في الكتاب. كذلك فإنّ الحرب اللبنانية الأخيرة لا تأخذ سوى جزء صغير من كتاب **مجمع الأسرار** مع أن خلفيات هذه الحرب محور أساسي فيه.

(٢) هنالك اتجاه مستجدّ في النقد الأدبي إلى إبراز العلاقة بين الأدب والتاريخ فيما يسمى New Historicism. لكن بعكس الربط التقليدي بين الأدب والتاريخ الذي يجعل الأدب مرآةً تعكس أحداث التاريخ وأحوال المجتمع، فإنّ الاتجاه الجديد يجعل العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة تداخل .. إذْ كلاهما ضرب من الخيال ومزج للخيال بالواقع.

الياس خوري باعتمادها خطَّيْن متداخلين: التاريخ والحكاية. ذلك أنّ الكثير من الأسماء والأحداث الواردة في الرواية تاريخية حقيقية: فكتور عواد، وموسى برنس، وبشارة الخوري، وهنري فرعون، وجرائم فكتور عواد الشهيرة، ومغامرات المهرِّب الشهير سامي خوري. وهناك أسماء وحكايات مخترعة خيالية أو محرَّفة عن أسماء وأحداث حقيقية مثل قصة حنا السلمان وقصة ابراهيم نصار وقصتيْ نورما عبد المسيح وعائلتها وجوليا وابنتها ايفا. والحكايات المخترعة ليست أغرب من الوقائع التاريخية بل ربما كانت مبنية على تلك الوقائع.

ولا فرق، في الواقع، بين التاريخ والحكاية؛ ففي كليْها تضيع الحقيقةُ والمعالمُ وتبقى ألغازٌ لا حل لها، وسطورٌ مبهمة نقرأها على هوانا. وهذا ما يسعى الياس خوري لتأكيده من خلال تكنيك سردي حداثي يخلخل الوقائعَ ويبقيها مهزوزةً متداخلةً متعرجةً بهدف إغراق القارئ في بحر الغموض والارتباك والحيرة وتأخير بلوغه النشوةَ الكاملة. وهذا التكنيك يخالف تماماً الواقعية التقليدية التي تقوم على الوضوح والتفسير ومتابعة الخطوط المختلفة لكل حكاية أو شخصية. ومن جهة ثانية يتداخل نصُّ الياس خوري – كما سنرى – مع نصوص أخرى مثل رواية الكاتب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز: **قصة موت معلن**؛ ومع رواية **الغريب** لألبير كامو؛ ومع نصوص توراتية ونصوص أدبية أخرى تروي حكايات الغربة والتشرّد(٣).

مدخل الغربة والتشرُّد

مجمع الأسرار قصتان في رواية واحدة: قصة إبراهيم نصار وغربته وتردّده وعقده النفسية.. وقصة حنا السلمان الذي اتُّهم بجرائم ارتكبها فكتور عواد، وحُكم عليه بالإعدام، وعاش حياة جديدة في الشهر الفاصل بين صدور الحكم وتنفيذه، ثم العفو عنه. ما يجمع بين القصتين أن بطليهما ينتميان الى حي واحد، حي الفرنيني، وتربطهما علاقة بفتاة واحدة هي نورما عبد المسيح التي يمكننا اعتبارها الشخصية الرئيسة الثالثة في الرواية. مسيرة ابراهيم مختلفة تماماً عن مسيرة حنا – وهذا ما يؤثر على وحدة حبكة الرواية إذا نظرنا إلى الحبكة من منظار تقليدي– لكنّ روابط عدّة تعوّض عن هذا الاختلاف وهي – بالإضافة إلى ما ذكرنا –: تداخُل الغربة والعنف والموت والصّدفة في سيرة الرّجلين.

نبدأ بغربة ابراهيم. فقد عاش غريباً طوال حياته في حي الفرنيني في بيروت. وقد ورث عن أبيه عزلته ووحدته، وورث عنه أيضاً عمّةً تعاني من آفات وعقد نفسية. وهو كوالده محاصر بإرث العائلة، وهو إرث تفوح منه روائح الموت والغربة والتشريد: فالعائلة أساساً من «إزرع» بحوران ولقبها في الأساس هو «عطوي» لا نصّار. ومن «إزرع» نزحت العائلة إلى قرية في جنوب لبنان على مراحل متعدّدة، وكان النزوح الأخير بسبب جريمة قتل. وانتهى المطاف بالعائلة، بعد ان اكتشف الجدّ أن أقاربه في قانا اعتنقوا الإسلام، في عين كسرين حيث حوَّلهم مقاطعجي الناحية إلى مرابعين يعملون في خدمته، وهناك بدأت غربتهم الحقيقية. الأولاد ماتوا واحداً بعد الآخر، وقد دَفَنَ الجدُّ أولاده الثمانية واحتفظ بسره في أيدي النساء – فالنساء الثماني دُفِنَّ والأساورُ الذهبية في أيديهن – وأوصى أن يبقى السرُّ في العائلة. ثم بدأت مذابحُ ١٨٦٠، وشُنق الجدُّ الثالث في ساحة البرج، متَّهماً بجريمة لم يرتكبها، وتفرقّت العائلةُ وهاجرت إلى اميركا الجنوبية، ولم يبق سوى إبراهيم الجد وولده يعقوب (ص ٢٦ – ٣٠). وقد خصَّ إبراهيم يعقوبَ بالميراث كله شرط ان لا يهاجر. فقرر يعقوب البقاء في لبنان، ثم زوّجته أُختُه سارة إلى مريم الجاهل التي ولَدت له إبراهيم، بطل رواية خوري، وماتت بالسّرطان. وقد قرر يعقوب يوماً ان يهاجر إلى كولومبيا، لكنّه عدل عن قراره بعد استلامه رسالة من كولومبيا تعلمه بموت ابن عمه سَمِيِّهِ (وربما كان هو الشخص الذي وصف الكاتب الكولومبي ماركيز موته). وهكذا تبدّدت آمالُهُ ومطامحه.

وأما إبراهيم فهو كوالده، لم يكن يحلم إلاّ بالسّفر إلى أميركا، ولكن الخوف منعه من تنفيذ رغبته. وقد ورث هذا الخوف من الأخبار التي كان يسمعها من والده عن المذابح التي تعرّض لها أجداده في عين كسرين، وعاش محاصراً برائحة الموت ورائحة التراب (المختلطة لاحقاً بروائح الجنس والخيل). وقد قرّر مرةً جدياً عشية الحرب الأهلية اللبنانية، ان يهاجر الى المكسيك، ولكن بعد ان يكشف أسرار العائلة في الصندوق القديم الذي أورثه إياه أبوه؛ غير أنّه وجد أوراقاً مليئة ببقع زرقاء داكنة والكلمات قد سالت عنها. عندها شعر أنه وقع في فخ وهم بناه حول نفسه وحول هذا الصندوق، وبدأ يزيل – بعصا والده – خيوط العنكبوت التي راحت تلتف حوله، ويدوس رؤوسها التي توهم وجودها (ص ١٨٧ – ١٨٩). وقد روى إبراهيم لصديقه حنا السّلمان أنّ رغبته في السَّفَر تبخّرت عندما فتح الصندوق ورأى الأشياء في داخله على شكل أوراق مبقّعة بحبر الكوبيا السّائل، لكنّ حنّا لم يصدّق وشكك في حكايات المذابح التي رواها له. وعندما حاول ابراهيم ان يشرح لحنّا أنه أراد معرفة قصص العائلة، قصص الناس الذين هاجروا في القرن التاسع عشر إلى أميركا الجنوبية، وعاشوا مع البعوض والمستنقعات والخوف وذاقوا الذل من أجل أن يعمروا البيوت ذات السّقوف القرميدية الحمراء في قرى لبنان، قال حنا: «كلّنا غرباء، هون أو هونيك، شو الفرق، الانسان دايماً غريب. حتى مع مرتي بحسّ إني غريب»

(٣) تداخل النصوص intertextuality هو محور أساسي من محاور رواية **مجمع الأسرار**. والتداخل خط أساسي في الرواية: إذ هناك تداخل بين الأشخاص والمصائر، وتداخل بين التاريخ والحكاية، فضلاً عن التداخل بين النصوص .

(ص ١٩٣).

إبراهيم نصار دارى غربته وإحباطه وخوفه وعجزه بعلاقات مختلفة؛ وأولى هذه العلاقات كانت مع نورما عبد المسيح. ولم تكن علاقته بها على وتيرة واحدة: فقد كان أولاً يحبها ويعدها بالزواج؛ ثم صار يمارس معها الجنس كواجب؛ لكنْ بعد صدور حكم الإعدام على حنا دخلتْ حياتهُما منعطف الاستقرار؛ فقد اختفتْ فجأة تلك الرغبة الجامحة التي كانت تأتيه بسبب غيرته على نورما وخوفه من احتمال وجود علاقة بينها وبين حنا. وأما علاقة إبراهيم الثانية فكانتْ مع مريم الحلبية؛ فقد كانت الهجرة حلماً يراوده ويعطيه شعوراً مؤقتاً بالشباب، فيأخذه ويستهلكه في سوق البغاء، حيثُ صار صديقاً حميماً لمريم الحلبية التي اختارته ليكون صديقها والرجل الذي تستعيد معه شهوتها الجنسية (لأنه ليس رجلاً كما قالت). وأمّا علاقته الثالثة فقد كانت مع الخيل والجوكي فارس؛ ذلك أنّه كان يراهن ويخسر أحياناً كل ما معه ليعوض الرتابة في عمله في «السوبر ماركت» الذي كان يملكه. وقد تحوّلت علاقته بسباق الخيل «إلى هوس مزمن، بعد دخول حنا السّلمان وشقيقه صموئيل السّجن، ووعدِهِ لنورما بالزواج منها، ثم خروج حنا من السجن وبداية تغيّره بتلك الطريقة العجيبة» (ص ٥٣). وبدأت صداقته مع الجوكي عباس وهو فتى في الخامسة عشرة، وصار «ممتلئاً به»، وكان يرى فيه صورته التي لم تتحقّق. ثم مات عباس بعد ذلك تحت أقدام حصانه «الزنكو»، واعتبر إبراهيم أنّ موته جاء نتيجةً لمؤامرة، لأن عبّاس لم يكن يقبل الرشاوي، وأُصيب مجدداً بالإحباط.

حياة إبراهيم، إذن، كانت سلسلة من ذكريات المآسي والشعور بالغربة والإحباط والعجز عن تحقيق الذات. وجاء موته في النهاية تتويجاً لهذه السلسلة؛ فقد مات في شهر كانون الثاني من العام ١٩٧٦، في أوائل الحرب اللبنانية، بعد ثلاثة أيام من موت عمته سارة ودُفن على عجل – إثر اكتشاف جثته في منزله بعد مرور ثلاثة أيّام على موته – في مقبرة آل نصّار، وهي غير مقبرة العائلة في عين كسرين التي حوت الأسرارَ والذهب ونُبشت أثناء الحرب اللّبنانية (بعد أنْ نُبشت أثناء أحداث ١٨٦٠). وعانى غربته في موته كما في حياته إذ لم يسأل أحد عن سبب موته، وكان هو آخر فروع آل نصّار المقيمين في الوطن.

وأمّا نورما عبد المسيح فقد عانَتْ، هي الأخرى، من الغربة والخوف ومن إرث عائلي حافل بهذين الشعورين. عشقت المكان، حيّ الفرنيني، ورأت بعينيها الصغيرتين اللامعتين عالماً أرادت ان تنتمي اليه لكنها فشلت. أقامت علاقة مزدوجة مع رجلين، إبراهيم نصار وحنا السلمان. وقد أمضت عمرها في محاولة فهم معنى الحب والجنس وفهم الرجال من خلال علاقتها المزدوجة، فلم تصل الى نتيجة، وبقيت حياتها سرّاً، كما بقيت الحياة بالنسبة لها سرّاً. وبعد موت ابراهيم، دخلت منزله مدّعيةً أنها زوجته، ثم جاء أخواله وطردوها من المنزل فمشت كالتائهة في شوارع بيروت وقالت إن الرجل فضّ بكارتها ومات قبل أن يتزوجها. وفي اليوم العاشر انقطعت اخبارها وقيل إنّ رجالاً أخذوها إلى حوران؛ وقيل إنها ذهبتْ مع العمّال السّوريين حين قام المسلّحون بخطفهم وقتلهم؛ وأنّها أصرّت على الدّفاع عن أبي أشرف، رئيس ورشة بناء بنك انترا في بيروت، الذي فكّرت بالزواج منه بعد ان يئست من إبراهيم، وألقت خطاباً طويلاً انتهى بإطلاق النار عليها. اختفت نورما واختفى سرها معها، فكانت نهايتها كحياتها: سرّاً وتتويجاً لسلسلة ذكريات مآسٍ وغربة وخيبات وسعي لتحقيق الذات ينتهي دائماً بالإحباط، تماماً مثل إبراهيم.

وجوليا أيضاً عانت من الغربة بعد اختفاء ابنتها الوحيدة إيفا التي سافرت إلى الخليج مع أمير أو شيخ خليجي ستيني أغراها وأمَّها بالمال، فانتهتْ إلى حالة من الجنون والهلوسة مثل نورما، تحلم بالتقاء ابنتها وحفيدها الذي تؤمل أنْ يكون ملكاً أو أميراً.

حنا السّلمان كان بدوره يعاني من الغربة، ولكنّ غربته كانت ممزوجة بالغرابة؛ وهذا ينقلنا إلى مدخل جديد إلى الرواية – مدخل الغرابة.

مدخل الغرابة

الاقتباس في مطلع الرواية الذي أشرنا اليه سابقاً، لا يُشير إلى تداخل التاريخ والأدب فحسب، بل أيضاً إلى أهمية الغرابة في الأدب، وإلى أنّ هذه الغرابة في الأدب تجد ما يماثلها في واقع الحياة؛ وهذا ما تجسّده سيرةُ حنا السّلمان – الرجل الحقيقي والمتخيَّل – في رواية الياس خوري. فقد اتُّهم السلمان بجرائم لم يقترفها، واعترف بجريمته تحت وطأة التعذيب والتنكيل، وصدَّقَ مَنْ حوله (حتى زوجته) أنه مجرم، وحُدِّد موعد الإعدام ثم عُفِي عنه في اللحظة الأخيرة بعد اكتشاف المجرم الحقيقي، فكتور عوّاد، عن طريق الصُّدفة.

حنا مثله مثل إبراهيم ونورما، ورث ذكريات أليمة من عائلته. فقد شاهد، وهو طفل صغير، جدّه سلمان يموت جوعاً.. ولم ينس أبداً ذلك المشهد، خاصة وهو في السّجن. وفي السّجن، عومل بعد صدور حكم الإعدام عليه، معاملة خاصة ونُقل من قاووش جماعي إلى غرفة جديدة مع مهرِّبَيْن هما أحمد العتر ومنير سلوان. في غرفته الجديدة عاد إنساناً واكتشف عوالم جديدة. فأحمد ومنير أخبراه بكل القصص عن التهريب والحشيشة، إيماناً منهما بأنه سيموت. ونورما صارت تزوره بانتظام، وبعد كل زيارة كان «يعود إلى غرفة السّجن مختلفاً، ويخترع القصص عن نورما، والغرفة تكبر. صارت الزنزانة بحجم العالم. فيها يتم استحضار الجميع، والحوار معهم .. » (ص ٩٣). تعلّم حنا معنى الحياة من ثلاث

حكايات عن الملفوف والطائرة والجكوار رواها له منير وأحمد. لكن حكاية الملفوف الذي تخبأ الحشيشة بداخله سمّرته: «الانسان مثل الملفوفة، تستطيع ان تخبئ في داخله ما تشاء» (ص ١١٤). وقرّر أن يعمل لحساب المهرّب سامي خوري، مثل أحمد ومنير، بعد خروجه من السجن.

وفي الغرفة الجديدة تسبب حنا بجريمة قتل، حين وعد كلاً من أحمد ومنير بالزواج من نورما بعد إعدامه وكتب كلّ منهما رسالة موجّهة الى نورما، وصار حنا يمثّل الجريمة التي أتّهم بها امامهما. لكن أحمد ومنير لبسا الدور فعلاً، فقتل الثاني الأوّل بسبب التنافس على حب نورما.

بعد الخروج من السّجن عمل حنا لصالح المهرّب الشهير سامي خوري، فأدار عملية توزيع الحشيشة في السّوق العمومي. وأثناء ذلك تعرف إلى فتيات السّوق العمومي وعلم منهن المزيد عن قصّة فكتور عوّاد. فسميرة الناشف روت له كيف أغمي عليها عندما مثّل عواد أمامها جريمة ذبحه لأنطوانيت نجّار. وعندما سألها عن السّبب الذي دفع مدام بيانكا لأن تشهد ضده مع انه لا يوجد أي شبه بينه وبين فكتور عوّاد، أجابت سميرة: «الليل بغطي ... نحن ولاد الليل وبالليل ما منشوف إلا العتمة. بخبرونا قصص وخبريات كلها كذب. يللي بقلّك انه عنده شركات وبكون بنطلونه مبخوش، ويللي بصير صوته يقطّش لأنه بحب مرته ... ويللي ابوه نايب، ويللي بدو يتزوجني لأني بذكرو بالمرحومة أمه، ويللي ما بعرف، كله كذب. قالولنا انت، قلنا انت، نحن شو خصنا. ليش نحن شفنا؟.. وبعدين حضرتك شرّفت ومثّلت الجريمة. جابوك على السّوق ونمت على بطنك وغميت. مبلى، مش انت يللي قلت، وكانت بيانكا حاضرة، إنك ذبحت انطوانيت بسكين المطبخ، وألّفت قصة طويلة عريضة عن حبك إلها، وانها كانت تخونك؟ طيب ليش عم تزعل، ما كله كذب بكذب. شو بعرّفني، يمكن فكتور عواد ما قتل، يمكن هو مثلك ما خصّو وكان عم بيمثّل أو انسجم بالدّور اكثر منك» (ص ١٧٦ - ١٧٧).

وهكذا تداخلت قصة حنّا السّلمان بقصة فكتور عوّاد وتداخلت الحقيقة بالكذب وضاعت المعالم. غير أنّ الثابت أن حنا السلمان خرج من السّجن الذي احتواه بريئاً، إلى ممارسة أعمال غير بريئة يستحقّ عليها السجن، لكنه بقي طليقاً وعاش سنوات من الرّفاهية، بعد عمله اسكافياً من قبل سجنه، وصار يمتلك المال ويقيم العلاقات مع سيّدات عديدات وبدّد أموالاً كثيرة في القمار وغيره. وكان يعتقد أنّالحياة ستدوم معه ومع معلّمه إلى الأبد. وقد استطاع حنا ان يقلّد معلمه في كل شيء. وعندما اختفى المعلّم سامي قرّر حنا ان يتوقف عن العمل في التهريب وترك شقته وجميع أغراضه للأرتيست الفرنسية «مادلين» آخر عشيقاته، وعاد إلى ممارسة عمله القديم في دكان الأحذية.«ولكنه بقي بينه وبين نفسه ينتظر عودة الريس في أية لحظة. [لكن] الريّس لم يأتِ ...».

وبعد موت إبراهيم نصار واختفاء نورما عبد المسيح بقي حنا السلمان وحده في دكانه ينظر الى الأحذية التي أصلحها، ولم يأت أصحابها لأخذها لأنهم يخافون صوت الرصاص وإيقاع القذائف الذي يهزّ المدينة. وهكذا تنتهي قصّة حنا السّلمان، مثل قصة إبراهيم ونورما، بغربة قاتلة مميتة أبشع من الموت وأقسى. لم يبق له سوى المسامير يمضغها وحيداً منتظراً الموت الذي يمحو الأشياء، فالموت كما يقول هو: «الكارثة الوحيدة يللي ممكن نقبلها ومانجنّ» (ص ١٩٩).

مدخل طبقات المعنى

رواية **مجمع الأسرار** تُقرأ على مستويات مختلفة ومن هنا غناها وأهميتها. فهي نص حداثي لا يُستنفد بقراءة واحدة أو تفسير واحد. فعلى مستوى أول يمكن قراءتها باعتبارها قصّة حيّ معيّن وناسه ومشكلاتهم في فترة تاريخية معينة، مثل رواية **زقاق المدق** لنجيب محفوظ مثلاً.

وعلى مستوى ثانٍ يمكن قراءتها كقصة وطن، لبنان، وقصة المقدّمات التي أوصلتْ لبنان إلى الحرب الأهلية التي بدأت يوم ١٣ نيسان ١٩٧٥. فالكاتب يتساءل: «كيف سيؤرخ المؤرخون لتلك العشية؟ هل بدأت الحرب عام ٧٥، أم عام ٧٣، أم ٦٨، أم عام ٦٧، أم عام ٥٨، أم عام ١٨٦٠؟» (ص ١٨٥). ونحن نجد في الرواية المشكلات الرئيسة التي أوصلت لبنان إلى الحرب الأهلية وماتزال سبباً لسلسلة من الحروب الأهلية فيه: نجد أولاً مشكلة الاقتلاع والتهجير والغربة وذكريات المآسي (الحقيقية أو المتوهّمَة) التي عانى منها اللبنانيون، ولاسيما المسيحيون؛ وقصة إبراهيم نصار وعقده وذكرياته وأزماته النفسية خير مثال على ذلك. ونجد ثانياً مشكلةَ الفساد الشامل في الحياة السياسية اللبنانية المتمثّل في الرواية بسباق الخيل وشارل بيك، أحد أبطال الاستقلال(!) الذي كان يملك الاسطبلات والخيل ويوهم الناس بأن «جبل الهوى» هو حصان مؤصل يقوده جوكي فرنسي (تبين فيما بعد انه شاب كردي) وأنه سيفوز بالسّباق فيراهن الناس عليه بكل ما يملكون فيسقط الجوكي في الشوط الثاني عن فرسه ويخسر الناس كل شيء، ويحاول الخواجه شارل الهرب من الباب الخلفي لميدان السّباق إلاّ ان إميل الزغبي هجم عليه «وكمشه في خصيتيه ... أميل يشدّ ويشتم، والبيك لا يجاوب. أغمي على البيك، واعتقلت الشرطة اميل الذي أفلس، ثم مات بالسّكتة القلبية بعد يومين من إطلاق سراحه» (ص ١١٠ - ١١١). ويذكر لنا ابراهيم يوم رأى شارل بيك في تظاهرات الاستقلال يلقي خطبة عصماء عن وحدة

الهلال والصّليب، وقد خرج على الناس من شرفة مبنى الشرطة الذي يقع على مدخل السّوق العمومي. ألقى خطابه واختفى وترك الناس تحت رحمة الجنود السنغاليين بقيادة ضباطهم الفرنسيين. ثم نال لبنان استقلاله وصار شارل بيك المعروف بشذوذه الجنسي زعيماً كبيراً وعضواً دائماً في جميع الوزارات. أما حكاية «جبل الهوى» فلم يُحقّق فيها لأن حرب ١٩٥٨ الأهلية بدأت بعد أسبوعين من الحادثة وضاعت المسؤوليات، وشارل بك اختفى عن المسرح السياسي. «هكذا في لبنان، تأتي الحرب وتلغي المسؤوليات، وبدل ان يحاكَمَ المجرم تحوّل الحرب الجميع إلى مجرمين وضحايا» (ص ١١١ – ١١٢).

والشذوذ الجنسي الذي يرمز إلى الفساد السياسي هو مَعْلَمٌ آخر من معالم الوضع الذي أوصلنا الى الحرب الأخيرة. ونحن نجد هذا الشذوذ لا عند السياسيين، كـ شارل بك وحدهم، بل أيضاً عند الشخصين الرئيسين في الرواية: إبراهيم نصار (علاقته بالجوكي عباس) وحنا السّلمان (اقتران الجنس عنده بالعنف في علاقته مع نورما). والمَعْلَم الآخر المرتبط بهذا المعلم هو سوق البغاء الذي خرج منه شارل بك ليلقي خطبته على الجماهير، وارتبط هذا السّوق بالفساد السياسي وبالتهريب. وقد رأينا كيف ان حنا السّلمان اتّخذ من مقهى في ذلك السّوق مقرّاً لإدارة عمليات تهريب الحشيشة واستقطب المهرّبين من أفراد عائلات بيروت المحترمة. كما أنَّ الأخ عطية المبشر – الجاسوس، اتخذ مقرّه في السّوق المذكور ربما لأن رجالاً مهمين عارفين بأسرار البلد وسياسته يرتادونه؛ وهذا السوق – كما يبدو – جزء أساسي من تركيبة البلد في ذلك الوقت.

والفساد في الفترة التي تغطيها الرواية لم يشمل السياسة فقط، بل شمل القضاء أيضاً. وهذا واضح في المعاملة التي تعرّض لها حنا السلمان وضروب التعذيب التي أُخضع لها كي يعترف بجريمة لم يرتكبها... والمثير للسّخرية والعجب، أنَّ حنا هذا سُجِنَ لجريمة لم يرتكبها ولم يتعرّض له أحد في جريمة مقتل أحمد العتر التي قد يكون أحدَ مسببيها، ولا في أعمال التهريب التي مارسها سنواتٍ عدة بعد خروجه من السجن. فالمهربون لهم من يحميهم من رجالات الحكم والسياسة؛ وهؤلاء متورطون بدورهم في هذه الأعمال: فالكولونيل جميل الطيارة، مثلاً، كان يعمل لصالح المهرب سامي خوري وصار مليونيراً بفضل مشاركته إيّاه في أعماله، ثم خانه وتسبب في نهايته (ص ١٢٤) ... والوزراء، كما قال فكتور عوّاد، يسرقون كل يوم ولا أحد يحاكمهم، في حين حُكم عليْهِ هو بالسجن أحدَ عشر عاماً بسبب سرقة بسيطة. ويمكننا الاستنتاج من سيرتيْ حنا السلمان وفكتور عواد أنَّ الواقع اللبناني هو الذي جرّ الأول الى عالم التهريب والثاني الى عالم الجريمة بسبب العدالة العرجاء والتعسف في تطبيق القانون وسيادة شريعة الغاب. ويبدو أنَّ الفساد والقيم العرجاء قد طالت كل الناس وحكمت حياتهم: فابراهيم توسّل سبقَ الخيل سبيلاً لتحقيق ذاته وتخطي عُقده وفشله؛ وحنا لم يجد سبيلاً أفضل من التهريب للخروج من وضعه المزري؛ وايفا توسلت بتشجيع من أمها معاشرة شيخ خليجي ثري مسّن لتنتقم من حالة الفقر التي عانتا منها. وهذه كلها وسائل هروبية لا تواجه الواقع في محاولة لتغييره، ولا تفضي في النتيجة الا الى الهزيمة ومزيد من القهر والمعاناة.

لكن هذا الواقع، قد لا يكون واقعاً لبنانياً فقط. فالغربة مثلاً، ليست ظاهرة محلية فقط بل هي ظاهرة رافقت الانسان منذ بدء الخليقة؛ وآدم بعد طرده من الجنة، كما يقول خوري، هو الغريب الأول ... وسانتياغو نصار، في رواية غابرييل غارسيا ماركيز **قصة موت معلن**، هو ايضاً مهاجر غريب مات وحيداً بسكاكين الأخويْن بيدرو وبابلو فيكاريو؛ والجميع كانوا يعلمون أن سانتياغو سوف يُذبح صبيحة ذلك اليوم، لكن أحداً لم ينبّهه... وقد يكون الغريب هو القاتل أو الضحية؛ فالغريب الفرنسي، في رواية البير كامو، قتل جزائرياً لأن الشمس أحرقت عينيه، ولقد قتل بمجانية (ومثله سانتياغو نصار مات بمجانية)، «الفرنسي كان غريباً بين العرب في الجزائر، واللبناني كان غريباً في بلاد بعيدة.» ويتساءل الكاتب: «هل الغربة هي الحنين؟ هل يعني أن تكون غريباً أن تحمل حنيناً الى ذاكرة بعيدة، وهل الذاكرة تقتل؟» (ص ٣٩). كما يتساءل: هل الشعور بالغربة «هو الحنين أم الوقوع في لغة أخرى؟ هل هو اقتراب من الموت، أم اختلاط الحقيقة بالمنامات؟» (ص٤١). الغربة، في مفهوم المؤلف، ظاهرة إنسانية يعاني منها الإنسان عندما يحس أنه متروك ووحيد وعاجز عن التحكم بمصيره، ولاسيما عندما يدفع ثمن أخطاء لم يرتكبها، ولا يبقى أمامه سوى أن ينظر بعينين فارغتين الى عالم فارغ وسماء فارغة وينتظر الموت وهويمضغ المسامير أو يتقبله صاغراً وكأنه في حلم.

والجريمة كالغربة ظاهرة إنسانية ورثها الإنسان من آدم وأولاده وأحفاده وتجرّه أقداره ومجتمعه الجائر اليها، كما هي حال فكتور عواد وحنا السلمان والأخوين بيدرو وبابلو فيكاريو. وقد أبدع المؤلف في تحليل سيكولوجيا الجريمة في عرضه لواقع حنا السلمان في السجن. فقد حوّل السلمان غرفة السجن التي احتوته مع متهمين آخرين الى عالم جديد ابتدعه بنفسه، ليعوض عن العالم الخارجي الذي حُرم من التمتع بالعيش فيه، وأحس كأن روحه انفصلت عن جسده متخطياً بذلك آلامَ جسده المبرّحة وصار سيد عالمه الجديد يتلاعب بمصائر سكانه (أي السجينيْن أحمد ومنير)، وينتصر على الموت من خلال انتصاره على الجسد.

ويؤكد الكاتب جور المجتمع ومؤسساته من خلال عرضه لموقف الناس، كل الناس، من مصير حنا السلمان. فقد أنكرته عائلته؛

وطالبت الصحافة، بإعدامه؛ وأصَرَّ الخوري جراسيموس أن يعترف حنا بجريمته ولم يقتنع ببراءته ... ويصف المؤلف بسخرية مرة موقف أهل حي الفرنيني من قضية حنا السلمان: فقد عبّروا «عن خيبتهم في عدم التفرج على حفلة الشنق، بإطلاق العيارات النارية ابتهاجاً بخروج حنا من السجن» (ص ١٩٥).

إنَّ نظرة المؤلف إلى المصير الانساني والنفس الانسانية هي باختصار نظرة سوداوية(٤). فالناس، كما يقول حنا السلمان، «تذهب الى أقدارها التي تختارها» وظِلّ الإنسان أو قدره يذهب به إلى حيث يريد، «وحين نحاول أن نستدرك يكون الأوان قد فات، فنصبح أسرى ظلالنا» (ص ١٢٦) . هذه القدرية المقترنة بالعجز الانساني عن فهم الحقيقة وعن التحكم بالمصير تترك بصماتها على عالم الياس خوري؛ وقد برز ذلك لا في ما عرض من أوضاع ونماذج بشرية فحسب بل أيضاً في طريقة عرضه لتلك الأوضاع والنماذج(٥). فالشكل الذي تتخذه روايته هو شكل نسيج العنكبوت الذي أرّق ابراهيم نصّار وأخافه؛ فخوري يشبك خيوط حكاياته المختلفة (حكايات ابراهيم وحنّا ونورما وايڤا وسامي خوري) بعضَها بالبعض الآخر فلا نتبين معالم تمايزها وحقيقةَ ما تخفيه. وحين نحاول تبديد الخيوط، كما فعل ابراهيم، نسقط في الخوف والهلع ولا نجد وراء الخيوط سوى أوراق مبقعة بحبر الكوبيا وكلمات غير مفهومة.

خوري يروي الحكاية ذاتها بطرق عديدة ويبدّل كل مرة فيها كي يبقي الحقيقة مهتزة. يكتب ويمحو ثم يعيد الكتابة ويمحو من جديد وهكذا دواليك، متعمّداً تعذيب قارئه دون ان «يفشّ» له خلقاً. وقد حاولتُ في مقاربتي لحكاياته أن أثبت الحقائق المهتزة انتقاماً من خوري وانتصاراً للقارئ. وهنا أريد أن أمحو، وقوفاً هذه المرة مع الكاتب، كلّ ما فصّلته سابقاً عن إبراهيم وحنا ونورما؛ فحكاياتهم هي مجرد حكايات نتسلى بها لننسى مصيرنا أو لنتذكره ونقرأها على هوانا: «والعين مراية، والمراية كذّابة ... بتعكس شو ما بدها» (ص ١١٧). والحقيقة، كمنامات الحيات، في رواية خوري، والإنسان مثل الملفوفة تخبئ بداخلها ما تشاء (ص ١١٤).

وبعد قد لا نشارك الياس خوري نظرته السوداء الى المصير الانساني، وهي نظرة غير مسيحية وغير رومانسية، وقد نجد في الحياة صوراً أبهى وأجمل من تلك التي رسمها. ولكن هذا لا يمنعنا من الإعجاب بفن خوري(٦) الذي حاول أن يكتب من جديد قصة آدم وذريّته كما قرأها على طريقته في العهد القديم (ومن هنا أسماء بعض أشخاصه المستمدة من العهد القديم)، وكما رآها بعينيه في مجتمعه وفي المجتمعات البشرية عامة.

بيروت

«بصرياتا»: صورة أم يوتوبيا؟*

مهدي جبر

(١)

يتخذ محمد خضير من فكرة العود الأبدي مرجعاً أساسياً لمنجزه الإبداعي **بصرياثا** في مسعى منه للعودة إلى الأصل، الى بصرياثا عبر يوتوبيا عراقية لنيل السعادة والحكمة والخلود .

فهو لا يواجه المدينة كأيّ صعلوك أو شقيّ أو متصوّف، بل يلبس قناعاً، ويتخفى عن الأنظار متقمصاً دور المراقب الذي يعلن هبوطه الى عالم المدينة السفلي هبوطاً «ايكاروسياً»، لا بقدميْن تصطليان بحرّ الهجير، بل بجناحين يذوبان وجداً في مدينة متحولة لا يمكن الإمساك بها، لأنها ليست مقامة على الأرض، بل موشومة على خارطة. وأي خارطة؟ إنها خارطة القلب.

إنَّ المدينة تُنقل الينا عبر مرايا لا تعكس الراهن، بل تحدق في المستقبل، لأنها هي التي ترى. أما نحن فصورة أخرى مخبأة خلف المرآة — صورة مشوّهة موضوعة في خلفيّة «الإطار» المرآوي في رحلة من الكل الى الجزء، ومن المطلق الى الذات .

إنها رحلة معكوسة من ذات المدينة الى ذات المبدع عبر «نرفانا» عاشها القاصّ واحترق بنيرانها التي استحالت إلى حب وفناء، عناق وولادة حيث العودة إلى الأصل، إلى البدء، إلى الكلمة، إلى «جامع الحكايات» الذي لا نعثر عليه في المدينة، بل في فضاءٍ آخر. وبهذا تفترق بصرياثا عن مدن «كالفينو»، مدن الوهم والخفاء التي لا تنجلي للعين الباصرة، لأنها تعرف أنْ لا مدينة هناك، بل سرابٌ يفضي الى سراب. وهكذا نكتشف مُدناً سرابية مندثرة أو مشيّدة، مدناً أسطورية، أو على حافة الحلم، لا نرى من تفاصيلها سوى ما ينعكس على نافذة قطارٍ

---

(٤) يقترب الكاتب في نظرته هذه الى المصير الانساني من المدرسة الطبيعية ومن الاتجاهات العبثية في الأدب العالمي الحديث.
(٥) ما يميّز رواية خوري هو طريقة عرضه للواقع البشري من خلال الشكل الذي تتخذه روايته، لا من خلال مضامين الرواية وحدها.
(٦) اهتم الشاعر الناقد ت.س. أليوت بالعلاقة بين معتقدات الكاتب وفنه، ومجرى تأثير هذه المعتقدات على تذوق القارئ أو الناقد لفن الكاتب. وكان يميل في البداية الى الفصل بين معتقدات الكاتب وفنه، ويرى أنَّ القارئ قد يعجب بفن الكاتب دون استساغة آرائه أو معتقداته. ثم مال في فترة لاحقة الى ربط تجاوب القارئ بالأمرين معاً.
(*) محمد خضير: **بصرياثا**، بغداد ١٩٩٣.

منطلق أفرغ ركابه تواً وغاب عن الأنظار.

إنّ محمد خضير (وهو راوي النصّ) واحد من المسافرين الذين أتعبتهم المحطّات راحوافيدورون في رحلة واحدة صعوداً ونزولاً في كل القطارات، حتى تمزّقت أوصاله في انتظار قطارٍ آت، وانقطعت الوشائج بينه وبين الرجيل، فوقف ساهماً يصغي لرنين ساعة المحطة ولصوت قطارٍ قادم.

(٢)

لفظ محمد خضير نصاً جمالياً ذاب فيه التاريخ والحكمة، والجغرافية والفلسفة، تحت سطح حكائيّ شفاف عبر رؤيا امتزج فيها الزمان والمكان في نصّ درامي، سعياً منه لإحداث صدمة بين: الشعر والنثر، والخبر والسيرة، والحكاية والريبورتاج. هنا يوهم الكاتب قارئه بأن ما يكتبه ليس قصة، بل محاولة جديدة في الأدب العراقيّ، يصوغ فيها نصّاً مفتوحاً على ذاكرة وأجناس وفنون مختلفة ويقترب فيه من السردية المعاصرة؛ وهي سردية تجاوزت سردية الموروث الحكائي القديم وانفتحت على فنون وأساليب فرضتها طبيعة التحديث في المجتمع المعاصر ولاسيما في الإفادة من تقنيات العلم وروح الفلسفة ووثائق التاريخ في نسيج لغةٍ شعرية وراوٍ عليم.

يبدأ النص من الوجود، وهوَ وجود مطلق كونيّ سابق على وجود المؤلف، بل سابق على وجود الكتابة. فالبصرة لم تكن قبل بصرياثا، وبصرياثا لم تكن سوى شواخص وآثار تركها غرباء وعميان. وهذا هو التحول الذي يحدث في الطبيعة اذ تتبدل الماهيات وتبقى الأسماء والموجودات مشرقةً ناصعة تشير لحقيقة وجودية خالدة. وكما تساءل السيّاب:

هل ان جيكور

كانت قبل جيكورِ

في خاطر اللّه،

في نبعِ من النورِ؟

فقد عاشت جيكور وقبلها بصرياثا في المطلق اللازماني حيث كانت المدن تتحول في هواء الزمن (كما في نص محمد خضير).

هنا نعثر على مبدإٍ فكري خبرتْهُ الفلسفةُ البنائية التي تبحث عن نسق قَبْلي سابق على التجربة الإنسانية حيث التعاقب القائم على الثبات الذي يكرر نسقه في الأجيال اللاحقة على الرغم من تبدل الألسن والألوان والأزمان.

لذلك وجد محمد خضير بصرياثا ولم يبحث عنها. وأقام فيها طوال سني حياته إقامَةَ النخل والنهر فلم يبرحها الى سواها من المدن، لكنه ظل يحلم بحلم أثيرٍ لديه: حلم الرحيل والذهاب بعيداً. غير أنّ دافعاً كان يشده اليها، وحبلاً سُرياً هو ما شد الفسيلَ الى أمه والسفينةَ الى الشاطئ والنهرَ الى المنبع والمِجذافَ الى القارب. لذا مكث فيها «مواطناً أبدياً» مؤثراً البقاءَ على الرحيل باحثاً عن بقايا صورة مرآة (يوتوبيا) حلم القاصّ في الصعود والمعراج.

هنا نعثر على مفارقة: فالقاصّ حين يتحدث عن اليوتوبيا يوهم القارئ بأنّه يخط له طريقاً للعودة، وأنّ رحلتنا ستنتهي عند تخوم المدينة. وأظننا لا نصل هذه التخوم، وإنما سنعود ثانية الى قلب المدينة حاملين أسئلتنا الأبدية. غير أن الكاتب يختفي بعد أن أصبح جزءاً من حيوات هذه المدينة، قصبها وطينها وعظامها، وبعد أن قدم لنا النموذج من حيث أراد الصورة، وهي صورة تعكس انبثاق القاص وحلمه عبر نموذج يحاور الواقعة ويتأمل التاريخ ليعيد الينا بناءً استمد شكله من ذات الأصول والأسس الأدبية الراسخة .. فليس ثمة متغير في الثابت.

ويتخلّل رحلة القاص اليوتوبية هبوطٌ الى أعماق المدينة، إلى قلبها الحجري (ساحة أم البروم)، فيتجوّل في ثنايا هذا القلب في محاولة لبناء اركلوجيا جعلها منطلقاً له في تصدّيه لـ «باطن» المدينة الذي ظل يتفتت بين أصابعه ويجلو خباياه. وهو يفكك ويهشم ليُخرج لنا من حفرياته «نصاً» مدفوناً في الطبقات السفلى للاوعي المدينة التي تطفو فجأة على السطح عبر رجع زمني، حيث يختلج الماضي الكامن في الأعماق ويفيض من الظلمة الى عالم النور صوراً وحكاياتٍ وبشراً يملأون المدينة صخباً وحياةً.

وينجذب محمد خضير نحو ميشيل فوكو في موضوعةِ «نثر العالم» في ما يذهب اليه من وحدة الكون القائمة على التشابه بين الكائنات، وهو الأساس الأول لمعرفة الإنسان و «الاكتشاف الأول» الذي عرفه الراوي من متون الكتب ومن تجاربه الحياتية. فهو يقول: «اذا كانت بصرياثا قد ولدت فلا بد أن أكون مولوداً فيها. واعجباً كيف أكون فيها، ومسافراً اليها في حين؟ إبناً لها وغريباً عنها في ذات؟ لا لستُ مداجياً وإلا كان جلجامش مسافراً أيضاً وهو الذي لم يغادر أورك قطعاً» (ص١٣).

ويورد لنا ألواناً عديدة من التجاور والتداخل بين الأشياء والإنسان بعد أن يقتبس من بول ايلوار قوله: «بين المدينة والانسان لم يكن يوجد حتى سمك جدار». ويتساءل عما يسميه فوضى كونية فيقول: «لا أجد تفسيراً لمجاورة مستشفى ولادة لمقبرة، أو ملهى لدار عبادة، أو سجن لمدرسة، أو بستان لصحراء، أو قصر لكوخ». وهي ليست إلا ألواناً من التعَايش المأساوي بين الكائنات حيث تتجاور الولادة والموت، العبادة والتهتك، الفساد والاصلاح، الخصب واليباب، الغنى والفقر في مدينة يكتسب فيها المكان بعده التراجيدي لأن المدن التراجيدية مفعمةٌ باللامتوقَّع. وفي هذا يقول رولان بارت: «الأماكِن الأساسيّة التراجيديّة عبارة عن أرضٍ جدباء محصورة ما بين البحر والصحراء، ما بين الظل والشمس في حالتهما المطلقة».

ويرتكز الكتاب على مبدإٍ آخر من مبادئ وحدة العالم، هو مبدأ التناظر. فقد نشر الكاتب مراياه في حقب وأماكن متباعدة، وراح يلتقط ما تعكسه هذه المرايا من تغير وثبات. ونجد هذا التناظر قائماً في عناوين فصول الكتاب: المقبرة/ شط العرب، الراوي/ المؤلف، الزبير/ أبو الخصيب، صباحيات/ليليات. ويقول المؤلف «لأنّ الطريق الصاعد هو الطريق النازل، فقد تصورت بصرياثا مدينتين كنتُ موجوداً فيهما في آن واحد. وحين أكون في واحدة منهما أكون خارجها في الوقت ذاته» (ص ١٥).

كما يشيد عالماً من التعاطف تشيع فيه روح المحبة والانجذاب: المدينة/ النهر، الناس / النخيل، الصحراء / القطار، قبل أن ينزل أخيراً في بصرياثا... حيث خرج المؤلف من نص يُشكل انعطافةً في أدبنا العربي الحديث في العراق.

البصرة



الذات وتمظهرات الخطاب الصوفي*

صدوق نور الدين

بعد **الأنخاب** (1991)، يأتي **أنين الأعالي** وهو الديوان الثاني في المسيرة الإبداعية للشاعرة وفاء العمراني، ويتضمن تسع قصائد متفاوتة الطول. على أنّ ما يؤطر النصوص في كليتها ويسهم في إنتاج معناها هو المرجعية الصوفية بناءً أو دلالة.. وحتى نستدلّ من حيثُ البناءُ على مقولنا نبدأ بمكوّن اللغة، ثم المعجم، والدلالة المراد التعبير عنها .

١ – اللغة

تنزع لغةُ النص الشعري في **أنين الأعالي** إلى التكثيف والاختصار. فالجمل تتوزّع بين الفعلية والاسمية، إن لم نقل بأن الاسمي يهيمن. وعلى العموم فهي قصيرة، متنوعة الأساليب. ومثل هذا الاختزال والتكثيف عُرِفَتْ به اللغةُ الصوفية في أغلبها؛ ذلك أن التعبير في اختصاره يَفي بالمقصد.

وتكثيف اللغة تقييد للتجربة، وهو في الآن ذاته مخالفةٌ لنمط ساد الكتابة الأدبية العربية، فنُعتتْ بالاستطراد والتكرار والإسهاب إلى غير ذلك .. وهي أوصاف تتباين بين كتابة وأخرى.

لهذا، عُدّت اللغة الصوفية لغة حكمة ومعرفة .. فالحكيم، العارف والصوفي، تُتداول أقوالُه بين مريديه ليدوِنُوها فيما بعد . ولكي تصيبَ وتُعقلَ ويتم فك مستغلقها اعتُمدَ فيها على الاختصار.

فهذه اللغة اختيار من بين عدة اختيارات . **وأنين الأعالي** حين يراهن عليها فإنه يتوق الى ترجمة واقع الذات عن طريق إنتاج الجمال .. لكأن هذا الانتاج يتحول ذاته إلى واقع.

٢ – المعجم

جاءت الأفعال والأسماء والصفات لتحيل على معجم صوفيّ. على أن ما يدلّ على ذلك هو الطبيعة التداولية لهذا المعجم، سواء في اشتغاله داخل الكتابة الصوفية ككل، أو تأسيساً من **أنين الأعالي** .. الشيء الذي يفصح عن كون هذه الكتابة تتناسل من أخرى سابقة لها وعليها، لا بهدف نسخها وتكرارها، وانما بقصد تذويبها في الفردي والخاصّ.

وهكذا تقف في الديوان على التالي: «المابين، العبور، الجسد، الرغبة، السفر، الشوق، الواجد، المنوجد، الوجد، اللاقي، الملقي، اللقيا، الرائي، المرئي، الرؤيا، السراج..» الخ .. ومثل هذا المعجم يخلق قارئَهُ: ذلكم الذي يقف من التجربة موقف الرفض، بحكم عدم الانسجام ونوعيةَ الخطاب .. ويقع العكسُ في حال التواصل مع حقل الكتابة الصوفية.

٣ – الدلالة

تستوقفنا على امتداد الديوان موضوعةُ السفر. وهي موضوعة عُبِّرَ عنها بلفظها أو بالتنويع عليه، مثلاً: الرحيل أو العبور أو الاقتحام. وموضوعة السفر هذه ترد في الشعر الجاهلي القديم، إما في نطاق الحديث عن رحلة صيد، أو الانتقال من مكان لآخر بغية الاقامة، أو برفض القرابات العائلية والتحول عنها لما يمكن أن يحتلّ مرتبة البديل. غير أن السفر في الكتابة الصوفية مرقى من المراقي التي تقطعها حياة الصوفي. يقول «الجنيد»: «... التصوف مبني على ثماني خِصال: السخاء والرضا والصبر والإشارة والغربة ولبس الصوف والسياحة والفقر»..

ولذلك حفلت الكتابات الصوفية بالتيه، وبالبحث عن الذات، واستشعار الألم، وبالتالي اعتبار المجتمع حلقة من حلقات النفاق والرياء.

إن السفر في ضوء هذا عزلة، ودعوة إلى تطهير الذات وتجديدها، حيث يغدو القريب بعيداً، والبعيد قريباً. يقول «الحلاج»:

«فمالي بعدٌ بعدَ بعدك بعدما

أيقنتُ أن القرب والبعد واحد»

ويمكن القول بأن موضوعة السفر في الشعر العربي الحديث متعددة الجوانب والأشكال والمظاهر. وتكفينا الإحالة على كتاب ميشال زكريا **بحوث ألسنية وأدبية** للدلالة على ذلك.

إن السفر في **أنين الأعالي** يتحقق وفق ما جاء به «القشيري»:

١/بالبدن: حيث الانتقال من بقعة؛ ولعل في قراءة فضاءات «فاس» القديمة ما يدل على ذلك..

٢/ بالقلب: وهو التحول من صفة إلى صفة.

فكيف أصنف السفر في **أنين الأعالي**؟

أ) السفر في الكتابة

ويتجسد في الصيغة التي اختير بها تشكيلُ النص الشعري.. وهي صيغة تتأطر ضمن المرجعية الصوفية. وحتى تحقق الصيغة مقاصدها فلا بد من سفر آخر هو سفر القراءة، إذ لا كتابة دون قراءة. فانتقاء عناصر اللغة، واصطفاء مفردات المعجم البليغة، هما من عمليات البحث عن تكوين النص النهائي. على أن اكتمال الصيغة يعكسه اللعب على صفحة البياض:

(*) وفاء العمراني، **أنين الأعالي** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢).

– إما بترك مساحة بيضاء بين الجملة الشعرية والجملة؛

– أو بخلق ترتيب عمودي للمفردة الشعرية، أو مائل نحو الأفقية (حيث الصعود والنزول)؛

– أو بتقطيع حروف الكلمة تقطيعاً يحيل على الإحساس الباطني.

ب) السفر في الداخل

يهدف إلى كشف الإحساس الداخلي، بعيداً عن الانشداد إلى زمن ما، أو مكان. فالقيام برزخي بين الزماني والمكاني:

«عابرة في الزمان

عابرة في المكان

قائمة في المابين

ولا من يطرح العبور عني» (ص / ٧).

على أن ما يُستدل به على العبور، أو الرحيل، هو الظل الذي يترك سواده في الخلف:

«سكنت الرحيل

غير أني منحت الأرض

ظلي ..» (ص / ٣٦)

فالسفر والرحيل هما بمثابة بحث عن اللامتناهي.. عما يمنح الاكتمالَ والصفاءَ لذاتٍ سكنها الألمُ، فعبّرَتْ من خلال تيهها عن رفض المؤسسي المتجسد في:

«هذا زمان الاسمنت

العظام

الخرق

القرار ..» (ص / ٣٦)

ج) سفر التحدي وهتك المحرم

إن ما يترتب عن رفض المؤسسي في خداعه ومظاهر سلطته هو إعلان المجابهة بتكسير مكانة الجسد المتوارية خلف الحجب والكتمان والإقصاء، نحو إعلان بياض الجسد في عريه، وسواده في ظله، وتعدده في واحديته:

«لي أكثر من جسد

لأني اقتحمت أكثر من رغبة» (ص / ٩)

«أقول جسدي منبع كل شيء:

سفر الألوان/ الأمداء

الجهات/ المسافات

الشوق / المابين» (ص / ٢٤) ..

فالجسد يتمرأى عبر الظل، الشمس، النخلة، وهو الواحد في كثرته. وفي هذا يقول «ابن عربي»:

«وما الوجه الا واحد غير أنه

إذا أنت عددتَ المرايا تعدّدا»

وقول وفاء العمراني:

«.. في خلوتي قرأت الآخر

في الآخر قدّرت نفسي ..» (ص / ١١)..

إن إعلان المجابهة والتحدي قد دفع بالذات إلى تعضيد الحضور وترسيخه .. لكأن الأمر يتعلق بنرجسية تُقصِي الآخرين على حساب تضخم الأنا. أقول إنّ الذات تُعْلِنُ في قوة تساميها وانشدادها نحو الأعلى .. ذلك الانشداد الذي يجعل النور يتدفق من الشمس الأم، في عالم الأساطير .. الشمس / الدائمة بنورها الذي يشد الآخرين إليها .. فخلودها هو في نورها. وليست رمزية الشمس سوى استدعاء لرحلة «جلجامش» في البحث عن نبتة الخلود:

«أروع ما في اللهب

انشدادُه إلى الأعلى» (ص/١٠)

«كثيراً ما يخيل لي أني الشمس» (ص/٤١)

«عارياً إلا من عُرْيِي

أعلّم السماء أن تعلوَ، تعلوَ

تصهل ترب فجري الموحش

أعلمها الفتحَ

أعلمها الغواية..» (ص/٧٦)

«أي جلجامش الذاهب عبري» (ص/٧٨)

سؤال «أنين الأعالي»

الفراغ من قراءة **أنين الأعالي** يطرح علينا السؤال التالي: لماذا الاحتماء بالمرجعية الصوفية راهناً، وعلى مستوى جميع الأجناس؟

إنّ ما يجدر ذكره في ختام هذه القراءة هو أنّ المرجعية الصوفية ليست المتكأ الوحيد المتداول في الإبداع الأدبي. وإنّما نجد عالم الأساطير يُستدعى بدوره ليشتغل في النص الأدبي رمزاً ودلالة .. علماً بأن المرجعية الصوفية تتكشّفُ من خلال اللغة المختصرة الحافلة بالأضداد والمانحة للحكمة والمعرفة.

وإذا اعتبرنا النص الأدبي – ومنذ القديم – بمثابة النص المفتوح على احتواء كافة الأجناس دون فقد هويته المحدّدة له، فإنّ التجارب الإبداعية الراهنة مغرقة في هذا التوظيف.. لكأنها لا تحيل إلاّ على عالمها الداخلي، فيما هي تُقْصِي أثر الواقع فيها. ولعل خلف ذلك عوامل أحصرها في التالي:

١ / إنّ معظم المنتمين إلى الجيل الجديد من الكتاب والمبدعين لم يُعايشوا مراحل دقيقة في تكون المجتمع المغربي .. لذلك جاءت كتاباتهم لتعبر عن ذواتهم في خصوصيتها الفردية.

٢ / الاكتشاف المتأخر لذخائر التراث: إذا ما ألمعنا إلى أثر النص الغربي (في لغته/والمترجم)، والذي ظل سائداً، ليخلق إبْدَالَهُ المتمثل في الكتابات المنسوجة من التراث .

٣ / أثر المنهج النقدي الشكلي في هذه الكتابات الإبداعية من حيثُ التوجيه. لكأنّ الحداثة الإبداعية تبدأ من السير على خطى النظرية، لا على خُطى عفويّة الإبداع وتلقائيّته.

٤ / الحنين الدفين منذ أزمنة، لترجمة المشاعر الذاتية ولكتابة الجمال، بعد أن أتعب حصانُ الواقعية المبدعين، وتوارى إلى الخلف الحلمُ بالمجتمع العربي العادل والديمقراطي والإنساني .

أزمور (المغرب)



لذة الاكتشاف*

موسى كريدي

زنقة بن بركة حارة مغربية متخيلة تقع في «فضالة» بمدينة المحمدية، اخترعتها مخيلةُ الأستاذ محمود سعيد، وهو روائي عراقي أقام في المغرب بضع سنوات، وعمل مدرساً إبّان النصف الأول من الستينات حيث استطاع التعرّف على التناقضات والتدافعات الاجتماعية والسياسية التي تعصف بالمجتمع المغربي آنذاك. والرواية تفرز الكثير من الأحداث والشخصيات، الأمر الذي دفع بـ «سي الشرقي» – وهو المؤلف والراوي – إلى ضرورة المباشرة بتدوين «تجربة العمر» المثيرة التي تزوّق أحلام كل شاب. فكان لا بد من رواية **زنقة بن بركة**، ولا بدّ من الدخول إلى قلب الأحداث والصراعات المثيرة للجدل، ومراقبة كل التفاصيل، ومتابعة حركة الشخوص للخروج بعمل روائي يتميز بغنى أحداثه وثراء لغته وامتداد مساحاته الزمانية والمكانية.

يقدم الكاتب هنا صورة بانورامية تحفل بالتوتر والإلماع والتسجيل لمغامرات بطل وافد، مغترب مرهف الإحساس، لصيق بكل ما هو إنساني، ينغمر بحركة الأحداث، ويتحرك في مجتمع جديد (لم يره من قبل). ويصبح هذا القادمُ جزءاً لا يمكن فصله عما يجري، محاولاً اكتشاف الدخائل التي تنطوي في الظواهر وحركة الأشياء المرئية. ويتطلب هذا الفعل أن ينخرط في بؤرة الأحداث المتلاحقة السريعة لتذوق كلّ ما هو حسيّ، مجتازاً التواءاتِ الطرق والمسالك المتشعبة إلى إدراكِ المعنى السياسي والمعنى الوجودي لحركة الفرد مِن خلال الجماعة، وعلاقة هذين المعنييْن بالمتع الجسديّة، وصولاً إلى التقاط المزيد من الرؤى والأطياف واكتشاف مناطق الظل والضوء في المكان والزمان المعينين، مدفوعاً الى المزيد من الألفة مع الأشياء بغية تحسس مذاقها، ورؤية الوجه الآخر لها عن قرب ودراية وحس معرفي وتطابق أحياناً، تحركه في ذلك غرائز شَتَّى منها غريزة الجدل والمماحكة والميل الى «الجنس».

ترسم الروايةُ الشخوصَ رسماً واضحاً دقيقاً، وتوظِّف الشخوصَ الثانويين لإيصال اللحن أو الصوت بما يكمل الصورة أو يضيء ما تشابك من أمور. أما الشخوص المركزيون فيظهرون واضحين أيضاً في القسمات والملامح الخارجية ووضوحَهم في التصرف والتحرك والحوار في الحيّز المخصص والزمان المعين، دون انحراف عما هو خارج المرئي أو المسموع من المماحكات اليومية والاسترجاعات الوجدانية أو تقديم وجهات النظر المتعددة في رواية الحدث المركزي وما يصدر عادة من ردود أفعال ومساجلة حادة أو عاطفية وما ينبغي أن يكشف عن مستوى الشخصية وأبعادها الحقيقية ودرجة وعيها الاجتماعي والثقافي ومن استجاباتها المتعددة وتقلّب أمزجتها.

وخلال ذلك يحاول الروائي كشفَ أوجهِ التناقض في الحياة المغربية المعاصرة، ولاسيما تلك المعاناة التي يتركها القهر الطبقي في كل مظهر من مظاهر الحياة الحافلة بصور من البؤس والحرمان.

إنّ قراءة متأملة للرواية تقود بنا الى لذة اكتشاف الدلالات والرموز التي من الممكن أن تنطوي عليها الشخصيات – وهي ما يجيء طواعية لا افتعالاً، واستلهاماً لا قسراً في كل عمل فني خلاق ولاسيما الرواية بوصفها منجزاً فنياً شديد التعقيد حيث يكون ممكناً الانتقال من المحسوس الى المتخيل ومن الواقعي الى الرمزي الدلالي... الأمر الذي يمنح الرواية البعد الفني المطلوب ويعمّق الحس بالديمومة والحيوية ويُجنبّها الوقوع في دائرة التجريد والرتابة والرسم الفوتغرافي، ويحفظ لها قدرتها على ان تبقى طويلاً في ذهن المتلقي وضميره. فَمَنْ مِنّا ينسى مثلاً «سي صابر» رمز الوفاق والوفاء، و «سي الحبيب» ذلك الرمز البعيد للنضال السياسي وما يتمتع به من مزايا الصدق والجاذبية وما كابدَ من ظلم ومرض؟ ونقيض هذه الشخصية هو «سي إدريس» ذلك الرجل الغامض المهووس، المغامر المزهو بالمال والمقتنيات، والسائر الى نهايته الدرامية حيث يُقتل في ظروفٍ غامضة وتتوجه أصابع الاتهام للأبرياء .. وهناك «قُب»، رمز الغباء والقوة العمياء. وبين هؤلاء وغيرهم تظهر «رُقيّة» قريبة الجزائري، وهي تمثل رمزاً حياً من رموز العشق والجمال وانطلاق الروح إلى أجواء من الانفلات والبَوْح الجنسي والتوق الى ملامسة الجنون والحرية بحساسية جديدة. و «رقية» تلعب دوراً مهماً في رواية الأحداث وتؤثر تأثيراً فعالاً على مسارها حتى النهاية، وترتبط ارتباطاً وثيقاً وعميقاً بحياة «سي الشرقي» ورغباته ونزعته الى الإشباع والاستحواذ. ولذلك ظلّ سي الشرقي منصهرها روحياً وجسدياً في الحاضر، وقلما نراه يتوسع في الحديث والبوح

* محمود سعيد: **زنقة بن بركة** (عمّان: دار الكرمل، ط١ ١٩٩٣)

عن ماضيه الشخصي، مكتفياً بإرسال إشارات عابرة عن حياته أو منبته الطبقي، مولياً الشخوص المغربية اهتماماً خاصاً دون التنازل عن موقفه الايديولوجي وموقعه في السرد والنظر إلى الأشياء بمنظاره الفردي الخاص. وربما آثر المؤلف محمود سعيد أن يكون بطله هذا شاهدَ عصرٍ ذا حدسٍ آني ورؤيا عميقة وأن يظهر في الكثير من الصفحات مثقفاً طليعياً ولكن بمشاركة فعّالة في إدارة الأحداث والصراع.

تصوير الكاتب لشخصياته لم يقصره على الملامح الخارجية، بل تعدّاه إلى الكشف عن أعماق الشخصية وما تشع به من أحاسيس ووميض داخلي يترجم حالات الشعور المختلفة. وهذا يشير، دون شك، الى أنّ الكاتب يعي مستلزمات حرفته ويمتحن ذاكرته القصصية؛ فلا يكتفي بالوصف المجرّد أو إيراد اللوحات العابرة. وهذا يعني أيضاً أنّ سر نجاح عمله الروائي يكمن في هذه المهارة. دعونا نقرأ الآن، على سبيل المثال، هذا الوصف لحِادى فَتَيات سي البقالي الثلاث: «فعيناها الصفراوان واسعتان تشعّ من وسطهما شمس رمادية فاتنة. ووجهها الذي يبدو كأنه في طريقه الى النضوج قريباً قد أبرزَ بإناقةٍ شديدة وجنتين دافئتين تنسجمان بجمال أخّاذ مع فم صغير ملموم. لكنها بالرغم من ذلك وبالمقارنة مع قريبة الجزائري تبدو كظلال باهتة. قرأتُ في عينيها استسلاماً مغرياً بدا كرماد يخفي في داخلها ثورةً عارمة بخجل محموم من تلكم الوجنتين الورديتين. وكان صدرها يعلو ويهبط في حركة وسكون يخفيان امتحاناً عصبياً، وينبضان بتفاهم عميق. وحينما اقتربتُ منها أبعدت القنينة عن فمها أثر ارتشاف سريع. وأغمضت عينيها لتتركني أتصرف التصرف المناسب فقبلتها في فمها قبلةً سريعة» (ص٤٦).

وما يمكن أن يقال عن نجاح الكاتب في تقنيته وإدراكه لدقائق الحرفة وقدرته على خلق الشخصيات والأفكار يمكن أن يقال عن نجاحه في الأداء اللغوي والأسلوبي للوصول الى غاياته في تأنٍ وسلامة. فاللغة عموماً حيّة، متدفقة، تنساب انسياباً، والجملة عربية فصيحة وإنْ شابتها هناتٌ بسيطة أو نالها خطأ طباعي. وأما الحوار فجاء عَفْوياً، أخّاذاً سريعاً في تدفقه وحيويته أو ثرياً غنياً مثقلاً بالدلالات والموحيات. وقد ظلّ الحوار مهيمناً على صفحات الرواية، وهذا ربما فسّر رغبة المؤلف في إتاحة المجال واسعاً بازاء شخصياته للحديث والإفاضة عن مكنوناتها وخلجاتها ومواقفها الفكرية والجمالية في حيّز من الحرية أكبر، متخلياً عن «أناه» المسيطرة في السرد القصصي. وهو ما أضفى على الرواية عمقاً، وجعلها أشدّ التصاقاً بحلم القارئ وإحساساته المتغايرة.

بغداد

أدب مهجريّ مخصوص*

مصطفى الكيلاني

«الجمال بداية الرعب والسفر موت جميل»(١).

ذلك هو مُحصَّل تجربة منذر الخذيري، سارد رواية **متاهة الرمل** للحبيب السالمي وواحد من أبرز المسرودين فيها. فالرواية متاهة كبرى في حجم باريس أو في حجم الفضاء الروائي المُمتدّ بيْن نقطة محدّدة في الوطن وبين واحدة من أكبر عواصم بلدان الشمال. وهي رواية المتاهة دلالياً إذْ تتواصل حلقاتها في نظام مسكون بالمعنى، تتولّد حركته السرديّة من السفر بِدافع غرض معلوم هو البحث عن «العمّ المهاجر»، وتخترقه لحظاتُ أمل ويأس تُفضي في الأخير إلى العجز عن تحقيق الرغبة وحصول اللّقاء. ولكن «السفر» مجرى سرديّ لا يتوقّف، والتنقّل من مكان إلى آخر هو أفق النصّ الروائيّ بعد أن أشرفت نهايته على التسليم بالأمر الواقع والإذعان لحقيقة الغياب؛ وكأنّ **متاهة الرمل**، بآخر الحدّ فيها، بدايةُ رحلة ستُروى في نصٍّ بل في نصوصٍ روائيّة قادمة. وبديهيّ أن تنبثق الرواية من المكان وأن تتأسّس على المكان، تلك الشخصيّة الممتدّة دَلالياً بتعدّد مشاهدها في سلك مُنَظَّم يصل بين أجزائه زمنٌ تتابُعي: من القرية إلى باريس حيث تتواصل تجاربُ السارد والعمّ في نسيج دَلاليّ مُحْتَجِب يَشِي بالتكرار التقريبيّ: فَمَا حَدَث للسارد حَدَث «للعمّ» بأشكال ووضعيّات مختلفة.

ويختفي البعد الفاصل بين السارد - الشخصيّة وبين السارد الأوّل في تركيب مزدوج يُحوّل الرؤية إلى مركز فعليّ يندسّ في أدقّ تفاصيل المكان والأحداث ويتواصل مع مختلف الشخصيّات. وإذاً السرد وجه لِمَا يُشبه السيرة الذاتيّة تتشكّل علامياً ببعض الإشارات: العلا، القيروان، الحقول، كُلّيّة الآداب بتونس، السفر، الحياة في باريس... وتبدأ المفاجأة عند القراءة بقدرة السارد على توظيف لغة شبه محايدة تصف الأحداث وتنقل الأفعال والأقوال في كثير من «البرود» العميق الدّلالة: جُمَلٌ قصيرة

* الحبيب السالمي: **مَتاهَةُ الرمل** (بيروت/عمّان: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ١٩٩٤)
(١) الحبيب السالمي: **متاهة الرمل**، ص ١٣٥.

مُتقطّعة في الظاهر تتوزّع في جُمَل سرديّة (مقاطع) تتلاحق في أغلب الأحيان تَبَعاً لنسق التوالد السببيّ المعتاد في السرد الكلاسيكيّ بمختلف أجناسه.

إلاّ أنّ هذا التوالد ليس إلاّ إيهاماً بالتّمَدُّد والاندفاع صَوْب هدف مُحَدّد، وهو الحركة الدورانيّة دون اتّجاه: «وها أنا أنتقل من شارع إلى آخر ومن مقهى إلى آخر حاملاً معي صورته .. صورة صغيرة لِوَجْهٍ ضائع في متاهة اسمها باريس»(٢).

وما يبدو مُنَظّماً في ظاهر التركيب العلاميّ لنظام السرد هو قناع يُخفي هديرَ مَعَانٍ يتداخل ضمنها الأملُ واليأسُ والرجاء والخوف والرغبة والشعور الحادّ بالإحباط وفرح الاكتشاف والحزن عند التفكير في المصير، يساعد على نشر ذلك تعدُّدُ الأساليب في مقاربَة الأشياء والوقائع وتسمية الذوات في أبنية شخصيّات تُحيل سماتها العلاميّة على وجودٍ بِعَيْنه وتتَرَدّد في حضورها السرديّ بين ذاكرة ومخيال فرديّيْن. حتى لكأنّها الذوات تتحرك في مواطن مترجرجة بين إعادة التركيب بالذاكرة وبين الغياب الذي أخذَ يستفحل نتيجةً لتراجُع الذاكرة أمام رعب المخيال وبدء تفاقم النسيان والخوف إلى حدّ الهوس من المستقبل.

هي الكتابة الروائيّة تحافظ بالقصد على أنساق تركيب الجملة العربيّة المعتادَة وتسمح، لضرورة التسمية، بتوظيف دوالّ عاميّة. وإذَا النصّ الروائي يرفض الاندفاع في تجريب الأساليب والأشكال وهدم الأنساق السرديّة المألوفة على غرار مَا يُقْرَأ لإدوار الخرّاط وعبده جبير وصنع اللّه إبراهيم وغيرهم من كُتّاب التجريب، ويبحث له عن اتّجاه تجريبيّ مختلِف يُبْقي بَسَاطةَ التركيب النحويّ وركنه الإسناديّ في الظاهر لإمتاع القارئ وشدّ انتباهه ودفعه بخطّة مُغايِرة إلى الحوار.

لا شكّ أنّه الحذر التجريبيّ يسم جيلَ العقدين الأخيرين من هذا القرن، وينبّه إلى خطر التفريط في حبكة السرد ومراجع الحكاية العربيّة الشفويّة والمدوَّنة. ونذكر في هذا المجال الياس خوري ومؤنس الرزاز وإبراهيم نصر اللّه ... مع الإشارة إلى جذور هذا المنحى ممثّلة في أسماء كغالب هلسا على وجه الخصوص.

وكأنّ موجة التحديث التجريبيّ الأخيرة تُخَفّض بالقصد من سرعة الاندفاع الّذي وسم كُتّاب الستّينات والسبعينات بالالتفات إلى الجذور والنفاذ إلى قيعان الكتابة ذاتها والاستمرار في اعتماد أساليب «الترجمة الذاتية» أو ما يُشبهها بتوظيفات مختلفة تفتح للرواية العربيّة، وهي على مشارِفِ القرن الحادي والعشرين، آفاقاً جديدة.

تعود **متاهة الرمل** إلى الجذور الأولى، وتتّضح أبرز ملامح الخطّة السرديّة في الفصل الأوّل ضمن سياق العائلة بتحريض الأمّ ابنها على السفر . إنّها الرغبة تنشأ بدافع قويّ من الأمّ وتستقرّ في الابن هاجساً يحفّزه على استعادة المنقضي أو ما يُشبه الاستعادة .. وليس العمّ بهذا الحافز إلاّ رمزاً للأبوّة المفقودة.

ولئن بَدَا فقدانُ الأب ناتجاً عن الموت الطبيعيّ، فإنّ فقدان العمّ قد تَوَلّد عن السفر. وبالسفر يمكن إحضار الغائب وتحويل الفقدان إلى علامة وجود تتجاوز ذاتها كي تعوّض الفقدان الأكبر، أي موت الأب. فالرواية بذلك هي نصّ الحنين إلى مَاضٍ تَقَضّى: أبٌ فارق الحياة وأمّ أرمل وعمّ سافر وانقطعتْ رسائله ... والحنين جرح قديم نازف به؛ يتذكّر السارد:

«الصباح مقترن في ذهني بالحرارة. حرارة لاهبة وثقيلة وعَرَقٌ لَزِجٌ يغزو الجسد كُلّه ... فجأةً جاءت أمّي وهي تحمل عَلبة حليّها التي ورثَتْها عن جدّتها وجلستْ بجانبي .. بعد لحظات أخرجت أمّي من علبة حليّها رسالة قديمة وألقت بها أمامي ...»(٣).

وتنشأ الأسئلة في حوار القراءة: لِمَ تَوَقّفت رسائل العمّ؟ مَا سِرّ الغياب؟ كيف ندرك سِرّ الغياب؟ وهي أسئلة تذكّر بـ **البحث عن وليد مسعود** لجبرا إبراهيم جبرا؛ فالغياب المُفاجئ والسؤال والبحث عن الغائب تُمثل نَوَاة النصّين الروائيّين بتوظيف سرديّ مختلف ... إذْ إنّ رَاوي **متاهة الرمل** واحد وَراوي **البحث عن وليد مسعود** عَدَد؛ ولكنّ صِيغ النفي والإثبات والمُراجعة والنقض أحياناً والاكتشاف التدريجيّ دون الوصول إلى معرفة نهائيّة لتحقيق الغرض الأوّل من البحث، تُعَدّ أبرز سمات التشابه بين الروايتين.

إنّ الدّافع إلى السفر مُحَدّد، ولكنّ السفر صعب ومهمّة البحث أصعب إذَا مَا توقّفنا عند بعض الإشارات الدالة على تنقّل العمّ الدائم داخل خارطة فرنسا، بين تولوز وأنغوليم وغرونوبل وديجون وتور وباريس ونانسي وأفينيون ونيم ثم باريس من جديد(٤).

وسرعان ما يتجاذبُ النصّ الروائي فضاءان، وسرعان ما تستقرّ الأحداث في فرنسا. وذلك ما يُمثّله توزيع الفصول: كَانْ يشمل الفضاء الأوّل الفصلَ الأوّل، ويتّسع الفضاءُ الثاني لينتشر داخِل أربعة عشر فَصْلاً؛ ويصل السارد بين الفضاءين بِعَلاَمات هي أشبه ما يكون «بدليل» المسافر،تلكَ الرسالة الأخيرة التي تحمل عنوان «مَدَام ميشون» ومكان الإقامة في باريس: «مدام ميشون .. مدام ميشون .. ثمّ قلت في

---

(٢) المصدر السّابق، ص ١٢٢.
(٣) المصدر السّابق، ص ٥ .
(٤) المصدر السّابق، ص ١٢.

نفسي وأنا أغمض عيني: من هنا سأبدأ..»[٥].

بديهيّ في نظام تسلسل الأحداث أن يتوجّه منذر الخذيري إلى المرأة الفرنسيّة تَسْليماً بما تضمّنته رسالة العمّ من معلومات. ولكن المفاجأة تحصل؛ فما كان بمثابة الدليل يسفر عن خيبة أمل إذْ هَجَر العمّ المرأة دون عودةٍ وتركها تصطلي بنار الحبّ والحقد معاً. وَلَمْ يَبْقَ للمسافر إلاّ التنقّل بين الأمكنة في نسيجٍ من السُّبل المتداخلة غير المعلومة. وتُعرض في الأثناء مشاهدُ من حياة المهاجرين المغاربة العرب والأفَارقة: سعيد المرّاكشي وعليّ الجندوبي وفطّومة وعبد الله وخليفة العيّاري والرجل الجزائريّ الثائر ومحفوظ وكريم البربريّ الجزائريّ وفرناندا المرأة البرتغاليّة وأمادو الزنجيّ وزوجته مرياما وسامبا عشيقها ورحمتو صديقة مرياما والنّاس: «متسوّلون من كلّ الأعمار. باعة متجوّلون ... وجوه بأشكال مختلفة. أصوات متداخلة، أقدام تتسارع في كلّ الاتجاهات...»[٦]، وجُلاّس المقاهي والحدائق العموميّة والعاطلون عن العمل وتجمُّعات المهاجرين كـ«باربيس» ومقهى السود ...

ينطلق السارد في المتاهة من عالم «بَاربيسْ» بَدْءاً بالسّوق حيث تنكشف تناقضات المجتمع العربي المغاربيّ في بلاد الهجرة: خليط عجيب من كلمات عربيّة وفرنسيّة، حركات بيع وشراء وسِلَع مختلفة..

ويتكرّر الفشل في المقهى العربيّ بشارع «الغُوتْدُور»، ثُمّ يُسْتَعَاد الأمل بواسطة عليّ الجندوبي، الشابّ التونسيّ المهاجر، وتحصل الخبرة بمعرفة تفاصيل من حياة مهاجرين تونسيّين يلتقون باستمرار داخل مطعم شعبيّ. هناك، في ذلك المكان المحدّد، يُمسك السارد بخيط اليقين ويقترب من الغائب بشهادة عبد الله: «كنت فرحاً بلقائه، فهو أوّل عربيّ يعرف عمي أقابله في باريس، وكنت مُتيقّناً من أنّه لا يكذب ...»[٧].

ولكنّ خيط اليقين سرعان ما انقطع: فالعمّ اختفى منذ شهور، وصديق العمّ الذي كان ملازماً له باستمرار اختفى هو الآخر، وعلى السارد أن يواصل البحث بمُفْرَدِه في ليل متاهته، ودليله الوحيد في التنقُّل هو بعض الأخبار المتناثِرة و«مدام ميشون».. فَيَعُود منذر الخذيري إلى تلك المرأة خَوْفَاً من الضياع الكامل ويستعين بذاكرتها وبحضورها الرمزيّ[٨]. وليس الانقطاع عنها إلاّ علامة انحدار أو تحوّل في حركة السرد العامّة، هو موت الرمز والخروج الأبديّ من حلم الطفولة والانتقال من اليُتم الجزئيّ إلى اليُتم الكامل، من الموت العامّ إلى الموت الفرديّ: «بقيتُ في اتّجاه محطّة المترو. لم أكن أعرف آنذاك أنّني أراها للمرّة الأخيرة. عندما اختفت في الزحام تطلّعتُ حولي في شرود، ثمّ دخلت المقهى..»[٩].

وتلتفّ الرواية حول ذاتها إذْ تتكرّر محاولات البحث عن الغائب دون جدوى، وتظلّ أسئلة البدء قائمة محيّرة: لِمَ اختفى محمود الخذيري؟ كيف، وأين؟ هو اليأس يبلغ في خاتمة الرواية أعلى ذُرَاه[١٠] وَيُوَلِّد «فَرَحاً عميقاً»: «كان الماء قد جرف الرسالة، أمّا الصورة فهي لا تزال هناك. كانت مقلوبة، وكانت تطفو فوق الماء. أحسست وأنا أتطلّع إليها بفرح عميق»[١١].

فيتجَدّد الأمل وتنشأ إرادة جديدة بعيداً عن فراغات الوهم. هي إرادة الحياة تتدفّق بعيداً عن مدار اليأس و«القتل»[١٢] والإذعان الكامل للرغبة الأولى.

وقد يستمر البحث عن محمود الخذيري ولكنْ بِدَافِع خبرة جديدة هي الدافع إلى الإصرار على البقاء في دائرة «الاغتراب الموجِع والمضيء..»[١٣].

وكأنّ نواة النصّ الروائيّ الدلاليّة تتكثّف داخل الجملة التالية وهي ترد في حوار السارد الذاتيّ وتتوسّط مسار الأحداث: «الجمال بداية الرعب، والسفر موت جميل». فحنين الأمّ إلى الماضي الّذي هو حنين السارد الطفل وإن تجاوز الطفولة عُمُراً، ورغبة السارد في ملاقاة العم، وحبّ «مدام ميشون»، دلالات لا تغرق في الترميز وتحيل على وقائع وحالات تُجسّم حضور المعنى في مغالبة ضياع الإنسان المهاجر في تلك المتاهة المرعِبة.

قد تتماثل صورة الوجود وصورة الإنسان المهاجر في عديد السمات، لعلّ أبرزها «الجمال» و«الرعب» و«السفر» و«الموت»...

فبدايات النصّ الروائيّ كبدايات الوجود، أيّ وجود فرديّ: فرح بدئيّ تلهج به الذات الساردة في انفتاحها على المكان الطفوليّ والأشياء كالبيت والأمّ والأب قبل موته والجدّ

(٥) المصدر السّابق، ص ١٤ .
(٦) المصدر السّابق، ص ٢٦.
(٧) المصدر السّابق، ص ٥٤ .
(٨) يتكثّف حضور «مدام ميشون» عديد المرات، في الفصول: ٢و٨و١٢ من الرواية، فهي علامة البدء والمرجع في تجربة البحث عن العمّ.
(٩) **متاهة الرمل**، ص ١٧٤ – ١٧٥ .
(١٠) أنظر إلقاءَ السارد لصورة العمّ ورسالته الأخيرة في حَوْض المِرْحاض، وإنقاذ الصورة في اللّحظات الأخيرة بعد سَحْب السلسلة ..
(١١) **مُتاهة الرمل**، ص ٢٣٢ –٢٣٣.
(١٢) أنظر التراجع عن قتل الصرصور في خاتمة النصّ الروائيّ، ص ٢٣٣ .
(١٣) هذا هو استعمال الكاتب، وقد وَرَدَ في نصّ الإهداء.

وشجرة التوت وحبّ العمّ الّذي هو مزيج من حبّ الاخر، رمز الأبوة المفقودة، وحبّ الآخر الّذي يعني فقدان الزوج في تَمَثُّل الأمّ، وقد يدل على إمكان استعادة الغائب رَمْزاً أو وَاقِعَاًجديداً.

وكما يَنقلب الفرح البدئيّ في واقع الوجود إلى عناء نتيجة تَوَلُّد وعي المأساة، يصطدم منذر الخذيري بوقائع حياة الإنسان المغترب في ذلك المكان – السجن[١٤] وبالعنف القوليّ والفعليّ وبالجنس الرديء المُقرف[١٥].

وكما يوهم فضاء المتاهة بالانفتاح الممكِن، تتخلّل النصَّ الروائيّ لحظاتُ ضحكٍ، هو ضحك هستيريّ[١٦] يذكّرنا بـ «ضحك» غالب هلسا في جُلّ رواياته[١٧]. فتضيق دائرة السرد وتنقبض الذات الساردة والمسرودة في لحظات اليأس.

ولكنّ وعي الانتماء إلى ذلك الوضع – المتاهة لا ينحبس داخل حالات قارّة. فالسفر صيرورة دائمة، حدوث له تحوّلاته وَتَقلّباته واهتزازته، «موت جميل» إذَا ما تبيّن لنا أنّ الموت هو الوجود الفرديّ الذي يحدث بوعي ويفضي إلى نهاية مُنْتَظَرة هي موت الجميع.

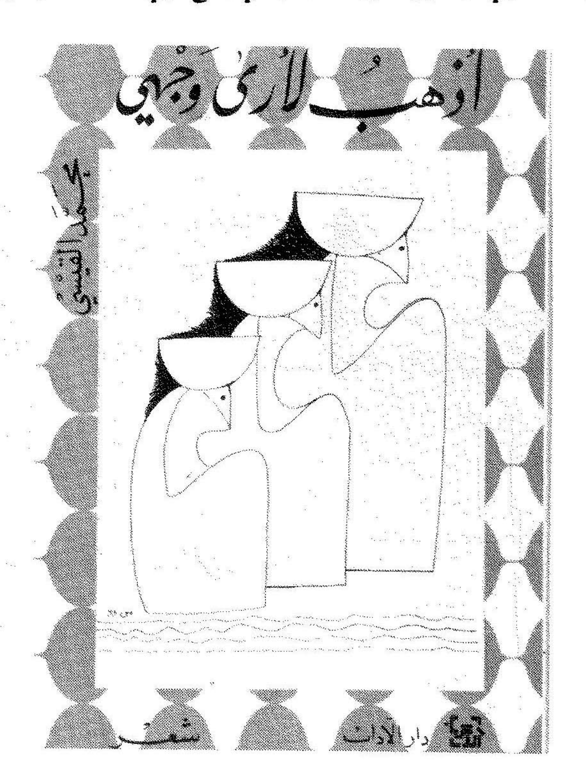
لقد استطاع سَفَرُ الحبيب السالمي، «موتُه الجميل»، بدلالة السفر الخاصّة كما تظهر في جلّ كتاباته القصصيّة والروائيّة[١٨]، أن يكتسب خبرةَ مَوْجود يكتب بهاجِس الكتابة ذاتِها، لا بدافع رغبة في الكتابة المُفْتَعَلَة بأساليب «الإنشاء المدرسيّ». فهي كتابة «الاغتراب الموجع والمضيء» تتجاوز حدود الفرد الكاتب إلى «مجموعة مغتربة» تتراءى لنا من البعيد «قافلة» تخترق صحارى الوجود وتحثّ السير إلى أفقٍ من الرمل.

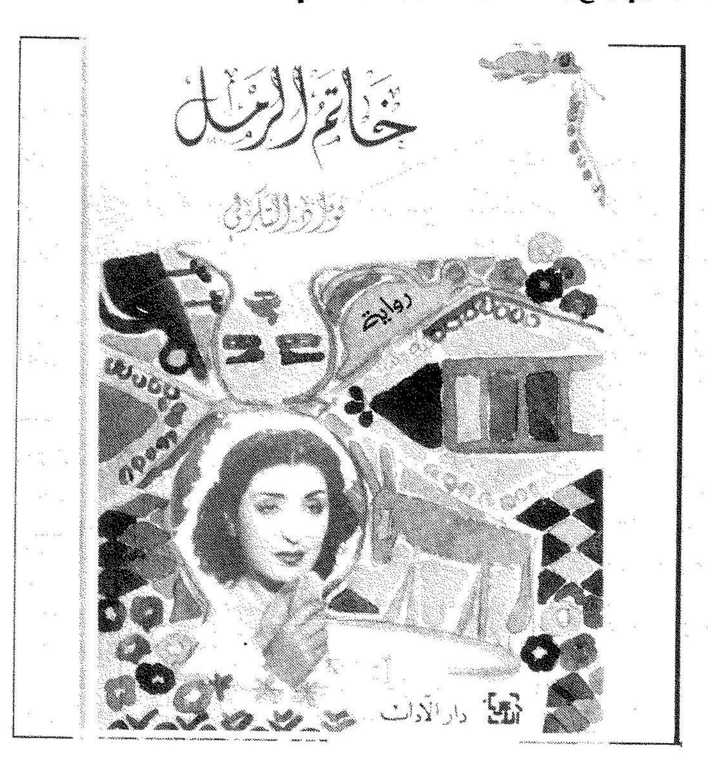
أليست **متاهة الرمل** بَعْد هذا القول، من علامات أدب تونسيّ مخصوص هو أدب المهجر يُكتب بالعربيّة والفرنسيّة تحديداً في مجال الهجرة المغاربيّة العربيّة وَيُضاف إلى أعمال فنيّة مختلفة؟

وهل هو التعدّد في أساليب الكتابة وهمومها داخل أدب مفرد، أم هو الاختلاف يتجاوز مَدَار الأدب الواحد؟

تونـس

(١٤) أنظر بَاريبس، خاصّة، في الرواية.
(١٥) أنظر الشابّ المغربيّ الذي يشتغل باللّواط ويجني منه أمْوَالاً «يرسل جزءاً منها كلّ شهر إلى عائلته في المغرب»، **متاهة الرمل**، ص ١٤٢ ... ويمكن الاستدلال أيضاً بجسد نينا الروسيّة العاري وما حَدَثَ لـ عليّ الجندوبي ...
(١٦) كَحُضور النكتة: كلام مدام ميشون بالعربيّة، وهي كلمات بذيئة ...، ص ٢٤. وينتشر الضحك في عديد المواطن داخل النصّ الروائيّ: ص ٤٨، ٤٩، ٥٢، ١١٥، ١٢٨، ١٢٩، ١٩٢ ...
(١٧) نذكر **الضحك** و **السؤال** على وجه الخصوص.
(١٨) «السفر»، بدلالاته الواقعية والرمزيّة الوجوديّة، مكثّف الحضور في نصوص الحبيب السالمي القصصيّة والروائية، وهو الّذي أكسبه تجربة عميقة في الحياة والكتابة. فالهجرة ومعاناة العربيّ المهاجر والشعور الحادّ بالغربة في مجتمع غربيّ تحكمه العنصريّة ونبذ الآخر العربيّ وقائعُ وحالات معيشة تُكسِب أدب السالمي سمات خاصّة.







المثقف حين يتحول إلى مفتٍ عام!

نضال بشارة*

سأحاول في هذه المقالة أن أبيّن كيف بدأ المثقف يتحول إلى مفتٍ عام، وهي طامةٌ كبرى في حياتنا الثقافية وأخطر بكثير من حضور أي مؤتمر أو ندوة مشبوهة. وسأنطلق فيما سأكتبه من مقالة للدكتور علي حرب بعنوان: «نقد المثقف»[1]، وهي مقالة حاول فيها «تعرية المسبّقات التي توجّه رؤية المثقف لذاته وللغير والمجتمع، أو فضح البداهات التي تتوارى خلف طروحاته وبياناته أو خلف مواقفه واهتماماته».

القطرية وفصل أدونيس

أثيرت مؤخراً ردود أفعال كثيرة حول قرار فصل أدونيس وهشام الدجاني من اتحاد الكتاب العرب في سوريا. ومن تلك الردود ما أثاره د. جمال الدين الخضور في صحيفة **الأسبوع الأدبي**[2]. فقد كتب في بداية مقالته: «إذا كان يحق لأحد، بداية ونهاية، مناقشة ما أصبح يسمى "قضية أدونيس" فَهُمْ بالتحديد أعضاء اتحاد الكتاب العرب في سورية الذين اتخذوا القرار بفصله استناداً على مواد النظام الداخلي؛ وبالتالي فهم الجديرون بمناقشة قرارهم والدفاع عنه. أما مثقفو الاغتراب السياحي والذين انبروا للدفاع عن أدونيس، فأنا متأكد بأنهم لم يقرأوا ولا كلمة واحدة من نقاشنا للخطاب الأدونيسي». وكتب في موضع ثانٍ: «وأعتقد أن حاملي لواء الدفاع عن ثقافة التطبيع لم يقرأوا نقاشنا لمنظومة أدونيس الفكرية لا في **الآداب** ولا في غيرها من الدوريات الأدبية والثقافية العربية. فأما السبب في ذلك فهو الجهل بما كُتب حول القضية الأدونيسية بما في ذلك الجهل بما يطرحه أدونيس؛ أو أن السبب هو التقاطع معه في منظومته الفكرية التي يطرحها». وفي موضع آخر من المقالة نفسها، كتب: «وأعتقد أن أحمد بزّون – من صحيفة **السفير** – لم يقرأ تشريحنا المعرفي والثقافي للخطاب الأدونيسي والمنشور في مجلة **الآداب** البيروتية عدد أيلول ٩٤ والموسوم بـ "مجزرة الثقافة العربية من الإله سين وحتى إله غرناطة"؛ كما لم يقرأ – وأنا متأكد من ذلك – حوارنا على صفحات مجلة **الطريق** حول مفهوم الأقلمة والمشروع النهضوي العربي في أعداد ثلاثة من المجلة لعام ٩٤.»

في تلك المقتطفات من مقالة د. الخضور، عدة نقاط تثير الجدل.

أولاً: النزعة القطرية التي يتسمُ به كلام د. الخضور في قوله إنَّ من حق اتحاد الكتاب «العرب» وحده مناقشةَ قضية أدونيس. وقد وضعتُ كلمة «العرب» ضمن هلالين صغيرين لأؤكد على صفة هذا الاتحاد وإنْ كفرع خاص بسوريا. ومن جهة ثانية فلمّا كان هذا الاتحاد اتحاداً للكتّاب العرب، فإني أجد من حق أي كاتب ينتمي إلى العروبة أن يناقش قضية أي كاتب عربي ويدافع عنه أو يهاجمه .. وأعود لأؤكّد على قومية هذا الاتحاد من خلال نظامه الداخلي، مقتطفاً ما جاء في مقالة د. عبدالله أبو هيف في **الأسبوع الأدبي**[3]، إذ يقول: «إنَّ الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، اقتناعاً منه بأهمية إسهامه في المعركة وفي استكمال الشخصية العربية الموحدة، يؤكد تمسكه بالأهداف الكبرى للجماهير العربية وعلى رأسها المشاركة في النضال لتحرير الوطن العربي من الاحتلال والتبعية وجميع أشكال السيطرة الامبريالية والتجزئة والدعوات الإقليمية والانعزالية والطائفية من أجل تحقيق علاقات التعاون الايجابي بين مختلف شعوب العالم ومقاومة سياسة الغزو والعدوان ونهب الثروات». ويقول د. علي عقلة عرسان في مقابلة معه بصحيفة **الشرق الأوسط**[4]: «لن نتنازل عن تمسكنا بالدعوة لوحدة الأمة، لأننا نؤمن أنه لا يوجد خلاص قطري على الإطلاق في عصر التكتلات الكبيرة والتقدم الهائل للعلم والتقانة».

وتعقيباً على ما اقتطفتُ أقول بطريقة د. الخضور نفسها: هل اطّلعتَ

* «عزيزي د. سماح، بعد قراءتي لعدد **الآداب** ٣/٤، وخاصة ما كتبْتَهُ تجاه ما حدث في اتحاد الكتاب [العرب في سورية]، تشجعتُ في إرسال مساهمتي التي كتبتُها قبل قراءتي لمقالكم (...). أتمنى قبولها للمنبر الذي يحظى بثقة جميع الشرفاء من الكتاب؛ فهي المنبر الأوحد لاختلاف الآراء ومناقشتها، وهي تمثّل الديموقراطية الحقة في حياتنا الثقافية...» (نضال).

١ – **السفير** (٩٥/٣/٢٤).
٢ – عدد ٩٥/٤٥٥.
٣ – أعيد نشر الحوار في **الاسبوع الادبي** /٩٥/٤٥٢.
٤ – ٤٥١ / ٩٥.

على النظام الداخلي للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، وعلى ما يقوله رئيس الاتحاد في سوريا د. عرسان الذي نطق بما يهدف إليه هذا الاتحاد؟

ثانياً: أقف عند عبارة «مثقفي الاغتراب السياحي». وأتساءل هل يمكن أن ندرج اسم المفكر العربي هادي العلوي ضمن تلك القائمة مادام قد أقام في دولة الصين مدة لا بأس بها، كمنفى اختياري أو إجباري. أم أنه يحق للهادي العلوي وحده التكلم في قضية أدونيس لأنه مطلعٌ على نقاشك للخطاب الادونيسي، مع جليل احترامنا لكل ما كتبه؟

ثالثاً: العبارة التي يرددها كثيراً د. الخضور: «لم يقرأوا ولا كلمة من نقاشنا للخطاب الأدونيسي»، بصياغاتها المختلفة. فمن هذه الأنا المتضخمة لدى د. الخضور، والتي جعلته يُسفّه كلَّ من كتب في قضية أدونيس لأنهم لم يطّلعوا على كتاباته ومقالاته وتشريحاته، انبثق عنوانُ مقالتي هذه. فأنا أرى أن قضية أدونيس قد تحولت على يديه إلى قضية دينية تخص مذهباً ما، ود. الخضور هو صاحب الإفتاء الوحيد فيها. وكتعليق على هذه النقطة أوردُ ما كتبه الاستاذ علي حرب في مقالته الآنفة الذكر: «أما فوكو فإنه ينعى "المثقف الكوني" مالكَ الحقيقة وممثلَ الكل، معتبراً أنه ولى الزمن الذي كان المثقف يقول فيه الحقيقةَ للناس. فهو لم يعد يعرفها أكثر منهم، بل لأن الحقيقة، بحسب مفهوم فوكو لها، لا تقال ولا تُعرف بمعزل عن استراتيجيات السلطة وآلياتها في الاستبعاد والتلاعب والتعتيم».

رابعاً: الدعاية الضخمة التي يجيدها د. الخضور من خلال ذكره لمقالاته المنشورة في الصحف والمجلات دفعةً واحدة. ويؤكّد كلامي إشارتُه إلى مقالته المفصّلة التي ستنشر في مجلة **الآداب** عدد آذار ٩٥. فأمام هذه الإشارة لا بد أن يتساءل القارئ: كيف يناقش د. الخضور الآخرين ويريد إقناعهم بأفكار له لم تُنشر بعد؟. وهذه ليست المرة الأولى التي يشير فيها إلى مادة له مازالت في طور النشر؛ فقد فعل ذلك في مجلة **الآداب**[٥]، حينما نوّه إلى دراسةٍ له وُضعتْ بين يديْ رئيس تحرير مجلة **الطريق** ولا يُعلم مصيرها بعد.

مواقف مضادة

وأعود إلى النقطة الأولى التي وقفت عندها، مستغرباً هذا الحماسَ الشديد الذي يبديه د. الخضور في دفاعه المستميت عن حقوق اتحاد الكتاب في نقاش قضية أدونيس. وأشير إلى أن عضوية د. الخضور في اتحاد الكتاب، وحسب تصريح صحيفة **الاسبوع الادبي**[٦] عن أسماء الأعضاء الجدد، قد كانت في كانون الثاني عام ٩٥ رغم امتلاكه رواية صادرة عام ١٩٨٦ وديوان شعر صدر عام ١٩٩٢ - .. في حين أن د. الخضور قبلَ انتسابه للاتحاد ولم يذكر كلمة طيبة واحدة في حق الاتحاد (مؤسسة ونشاطاً وكتباً وإعلاماً) بل على العكس كان لا يتوانى عن السخرية من كلِّ ما ذكرتُ.

وأتساءل: هل من أسباب ذلك رفضُ طلب انتسابه إلى الاتحاد مرتين؟! ولكي أدلل على مواقفه من اتحاد الكتاب اقتطف ماكتبه في مقالة له في مجلة **فتح**[٧] ضمن حديثه عن المثقفين وتنوعهم؛ فهو يقول عن بعضهم: «فإنّ البعض الآخر منخرط في فعل المنظومة السائدة، وينظّر لفعل التصدي (حسب رأيه) - والأقواس للخضور - من مكتب يتّسع لسكن عشر عائلات تسكن العراء، وفيه من الخشب ما يسلّح عشرات المقاتلين يطمحون للقيام بعملية استشهادية، ويصرف في الفنادق (...) ما يطبع عشرات الكتب الجادة التي تموت مع أصحابها بانتظار ضوء بعيد، ويركب سيارة يعادل ثمنها ثلاثمائة ألف كيلوغرام من الخبز، أي ما يطعم ثلاثمائة ألف مقاتل لأربعة أيام متتالية. وبالرغم من ذلك نراه أو نسمعه ينظّر عن ضرورة تعبئة الجماهير الفقيرة للتصدي للانهيار، وتعبئة المثقفين في أنساق ثقافية عمودية ضمن الثقافة العربية».

وأعتقد أن صاحب ذلك المكتب الذي قصده د. الخضور في كلامه لا يخفى على أحد، وأولهم صاحب المكتب نفسه فيما لو عاد بذاكرته أشهراً قليلة. تلك هي نظرة د. الخضور إلى رجل المؤسسة الثقافية، والذي وسمه في مقالة ثانية «بالمثقف الميت» (راجع مجلة **فتح**)[٨].

ميثاق الشرف

ثمة موقف آخر للدكتور الخضور مناهضٌ لاتحاد الكتاب، طرحه في مقالة أخرى له في مجلة **فتح**[٩] تحت عنوان «المثقف والخيانة». فقد كتب يقول: «عندما حاول البعض أن يستيقظ وجد نفسه منظّراً جديداً لثقافات متعددة. فبدأ بتقسيم الثقافة العربية إلى إسلامية وغير إسلامية مُنتَجة من قبل الطوائف الأخرى، وجاهلية (قبل إسلامية) [هنا يُقصد بكلام الدكتور الخضور كما أشار ضمن مقالته: ميثاقُ الشرف الذي وقّع عليه الأدباءُ ضمن المؤتمر العام للاتحاد المنعقد في كانون أول عمان ٩٣]. وبدأ كلٌّ منا يفتش إلى أي الثقافات ينتمي، علماً أن البحث والحفر يجب أن يكون موجهاً لتأكيد وحدة الثقافة العربية من أبعد نقطة في الخليج العربي إلى أبعدها في موريتانيا مع إثبات أن البناء المعرفي التطوري لهذه الثقافة لا يقبل إطلاقاً التقسيمات القسرية التي تروّج لثقافات الشروخات العمودية والبنائية في المجتمع العربي. وبدلاً من البحث الدؤوب والحفر المتشعب الجوانب معرفياً وعبر السياقات التاريخية لإنتاج بُنى ثقافة ممنّعة ضد السقوط على أقل تقدير، ركضتْ معادلاتنا الإبداعية والثقافية خلف الأحداث، في نفس الوقت الذي كانت فيه جماهيرُ الأمة تركض خلف اللقمة أو التمائم لتحمي نفسها من السحق البيولوجي في مواجهة عدو أمريكي - صهيوني يعتبر أن تركيع هذه الأمة هو المهمة الأولى الملقاة على

---

٥ - عدد مزدوج / آب وايلول ٩٤ .
٦ - ٤٢٥ / كانون الثاني ٩٥.
٧ - ٣٠٢ .
٨ - ٣٠٩ .
٩ - ٣٠٤ / ٩٤.

عاتقه...».

أمام تلك الدلائل أستغرب كيف انضم د. الخضور إلى عضوية اتحاد الكتاب وبات يدافع عنه بشراسة، وأستغرب كذلك تأييدَه لقرار فصل أدونيس. ترى هل ينسى ما يكتب؟

فصل أدونيس

وهنا انتقل إلى موقفه من قرار فصل أدونيس وبالأحرى إلى هجومه المتمثل في كل مقالاته التي تسنىّ لي قراءتها. وببساطة أتساءل: ألا يلتقي ما أخذه على ميثاق الشرف الموقّع في عمان كما أوردنا منذ قليل، مع ما أخذه على أدونيس في خطابه الغرناطوي حيث قال هذا الأخير إنّ «ثقافتنا تركيبة»... خصوصاً وأن د. الخضور وقف عند هذا التعبير الأدونيسي مطولاً في مقالة له بمجلة **الآداب**؟![10]

أما التناقض في قضية التطبيع فنجده صارخاً في كتابات د. الخضور. فقد كتب مثلاً في مجلة **الآداب**[11] يقول: «الهوية القومية العربية منجزة تاريخياً. أي أنها قائمة في التاريخ، في البناء الأناسي الثقافي العربي عبر وحدة مكوّنات هذا البناء. فالمخيال الاجتماعي واحد لعموم السّاحة العربية، والذاكرة الجمعيّة واحدة، واللّغَة واحدة، والسيكولوجيا الجمعيّة واحدة، والتاريخ الجغرافي واحد، والجغرافية التاريخية واحدة. وكل ذلك يتحصّن في عمق تاريخي يمتدّ لآلاف السنين، وكلّ ذلك لم يتوفر إطلاقاً في المكوّنات التاريخية للهوية القومية للأمم والشعوب الأخرى».

وكتب في مجلة **فتح**[12]: «... العمق التاريخي والاتساع الحضاري الذي يدجج إنساننا العربي هو الذي يدفعه ويمكنّه من اختزال الزمن الاجتماعي عبر مفهومين: أولهما، القدرة الخارقة على التراكم الكيفي والكمي بالمفهوم التقني والمعرفي لما يمكن أن نسميه الدولة العربية الواحدة المدنية بأفق حضاري شامل. وثانيهما، القدرة على اختزال الزمن الاجتماعي بمفهوم المواجهة. فالشعب المدرّع بتلك القيم الحضارية العريقة هو الذي يدفع أبناءه لمواجهات لا تستطيع الشعوب الأخرى خوضها».

ولكنه كتب في مجلة **فتح**[13]: ...«في واقع الهزيمة المرّة التي شرّشتْ في كل معالم دنيانا، نحن العرب، ابتداءً من هزيمة الجغرافية وانزلاقها وانتقالها إلى التشظي والتفتت، مروراً باستقالة التاريخ العربي من فعله الحضاري والنيّر في مسار البشرية في السنين الأخيرة وصولاً إلى أمركة وصهينة كل البنى الاجتماعية وحتى السيكولوجيا الجمعيّة والفردية». وكتب أيضاً في مجلة **الآداب**[14]: «يبدو أن منظومة الثقافة أصبحت قابلة للاختراق العلني المباشر على طريق التفتت والتشظي ...».

هكذا وببساطة يبدو للخضور أن منظومتنا أصبحت قابلة للاختراق. إذاً أين ذهب تحصّنها في العمق التاريخي الممتد لآلاف السنين – حسب كلامه؟ وكيف من لديه هذا العمقُ التاريخي والاتساع الحضاري الذي يدجج إنساننا العربي .. الى آخر كلامه، تتأمرك وتتصهين بناه الاجتماعيةُ وحتى السيكولوجيا الجمعيّة والفردية؟!

في رأيي أن تلك المحاولات التي حدثت لا تخلّ في بنية منظومتنا الثقافية ولا تجعلها قابلة للاختراق وإن كانت تخدشها. وكثيراً ما أضحك حين أقرأ عبارة «الثقافة هي الحصن الأخير» في مواجهة قضية التطبيع، لأنني أرى فيها الحصن الأول. ومادامت كذلك فلماذا نخاف عليها من مؤتمر هنا أو ندوة هناك أو زيارة قام بها شخص لا يمثل إلاّ نفسه؟

وهنا أتساءل من مثّل أدونيسُ في ندوة غرناطة؟ باعتراف المشجعين لقرار فصله لا يشكل أدونيس مؤسسةً بمفرده: «فالأفراد رغم الأهمية الكبيرة لبعضهم ليسوا مؤسسات – بالمعنى القانوني والاجتماعي والمدني العام للمؤسسات – وليسوا بدلاء لها، بل إنهم جزء منها أو قيمة فيها أو عامل مهم في قيامها وبقائها وتطورها وانتشارها وأهميتها ولكنهم لا يلغونها، ولا يقزّمونها ببقائهم خارجها أو بخروجهم عليها...» (من حوار صحيفة **الشرق الأوسط** مع د. علي عقلة عرسان).

وكتب أدونيس في مقالة توضيحية في **الآداب**[15]: «أنا كمثقف وهامشيّ لا أمثل أيّ جهة رسميّة. لكنني معنيّ بالمستوى المبدئي، وبالسلام كمفهوم. أنا مع السلام شرط العدل وضمانات الحريّات، وكلّ سلام بدون هذا الشرط سلام مؤقّت».

إذاً أدونيس لم يمثل اتحاد الكتاب العرب في سوريا ولم يمثل أي دولة عربية. فلماذا كل هذا الخوف من ندوة غرناطة ولماذا كل هذا الجهد الذي أعطي لهذه القضية؟ أعتقد أنّ هذا الجهد لو استثمر في قضية أخرى لكان هناك فائدة أكبر وأفضل من هذا الإلهام الذي هبط فجأة على الكتاب لينقضوا على أدونيس حتى باتت القضية «قضية أدونيس لا قضية التطبيع» كما أشار إلى هذه النقطة د. عبد الله أبو هيف في **الاسبوع الادبي**[16].

التطبيع الثقافي

والكلام عن التطبيع الثقافي يعيدنا إلى كلام أدونيس ضمن توضيحه المنشور في **الآداب**[17]: «التطبيع الثقافي في هذا الاطار، عبارة من خارج الثقافة؛ إنها عبارة سياسية – بالدلالة السطحية الإعلامية. بل هي، ثقافياً، عبارة تناقضية – خصوصاً عندما نعني الجوانب الإبداعية من الثقافة؛ فلا

---

١٠ – المزدوج السابق / ٩٤.
١١ – اكتوبر / ٩٤.
١٢ – ٣٠٩ / ٩٤.
١٣ – ٣٠٢ / ٩٣.
١٤ – مزدوج / ٩٤.
١٥ – اكتوبر / ٩٤ .
١٦ – ٤٥٧ / ٩٥.
١٧ – اكتوبر / ٩٤.

تثير الثقافة الابداعية إلاّ التباينات والتناقضات حتى داخل اللغة الواحدة، والثقافة الواحدة. فالثقافة الخلاّقة إعادات نظر وتساؤلات، واستقصاءات، وزلزلة للمستقر، فكيف تكون تطبيعاً»؟

ويتابع أدونيس: «هكذا أميل إلى القول إنّ الكلام على التطبيع الثقافي بين العرب واسرائيل إيهام. وليست هذه العبارة أكثر من شعار بديل وتعويضي لملء الفراغ الذي كانت تشغله شعاراتٌ لم يبق لها رواج ولا سند واقعي. ولعلّه أن يكون نوعاً من التغطية على التطبيع الآخر: السيّاسي، الاقتصادي، الإعلامي، السياحي، إضافة إلى طرق التواصل الأخرى. إنّه أُلهيةٌ جديدة للكتاب العرب، تبدّد طاقاتهم عبثاً وتمزّقهم».

تلك الإشارة التوضيحية من أدونيس أراها خاصة جداً بالدكتور الخضور. حبذا لو أعاد قراءتها.

عبارات وأسئلة

لا يخفى على أحد أنّ نص الكلمة التي ألقاها أدونيس في ندوة غرناطة قد شُرّحتْ بعضُ عباراتها بتأويلات بعيدة عن القصد الذي ذهب إليه أدونيس. وقد سبق أنْ توقفت عند عبارة أدونيس «ثقافتنا تركيبية». وأما عبارة «تنتمي اسرائيل جغرافيا ...» فأنا أسأل: هذا الكيان الصهيوني المسمى «اسرائيل» الذي نحاوره أو نشتمه أو نحاربه، ألا يشغل حيّزاً جغرافياً في هذه الكرة الأرضية، أم أن الكيان الصهيوني يشغل الأثير؟!

ومن هذا المنطلق أجد نفسي واقفاً أمام ما قالته د. ناديا خوست في صحيفة **الاسبوع الأدبي**(١٨) كردٍ على كاتب «بقعة ضوء» في صحيفة **تشرين** السورية، وكان هذا الكاتب قد اتهم اتحاد الكتاب بغياب الديمقراطية لفصله أدونيس. فردّتْ خوست متسائلة لماذا لم تتجلَّ هذه التهمة إلاّ في فصل أدونيس؟

أنا هنا لن أناقش غياب الديمقراطية ولن أرد على أحد، ولكنني سأضع أمام د. خوست نصّ الرسالة التي وجهها المفكر هادي العلوي إلى اتحاد الكتاب يعلن فيها رغبته في الانضمام إليه وذلك عبر مجلة **فتح**(١٩) وأُعيدَ نشرها في صحيفة **الاسبوع الادبي**:(٢٠)

> ***نص الرسالة***
>
> «إلى رئاسة اتحاد الكتاب العرب – دمشق
>
> تحية أخوية،
>
> انسجاماً مع الخط النضالي الراهن لاتحادكم المجيد، أتقدم بطلب الانتساب إليه طامعاً بأن أنال شرف العضوية فيه، لكي نناضل معاً: ضد الامبريالية العالمية بقيادة الولايات المتحدة، وضد «اسرائيل» كل «اسرائيل» وضد التطبيع السياسي أولاً .. والتطبيع الثقافي ثانياً».
>
> ***مع التقدير والاحترام***
>
> ***هادي العلوي***

ترى لِمَ لم يتجلّ الخط النضالي لاتحاد الكتاب العرب – دمشق – إلاّ في فصل أدونيس وهشام الدجاني؟ ولماذا لم يتقدم هادي العلوي بطلب عضويته قبل قرار الفصل؟

نقطة أخرى تحتاج إلى التدقيق وذلك في الحوار الآنف الذكر الذي أجرته صحيفة **الشرق الأوسط** مع د. عرسان. فهو يقول: «نحن حين نرفض تطبيع العلاقات مع العدو الصهيوني نرفض الاعتراف بأن لـ «إسرائيل» الحق في أن تصبح – بقوة القهر – جزءاً من النسيج الجغرافي والتاريخي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي والأمني للمنطقة العربية، التي تحمل هويتنا، ولا نقبل أن تسمى «الشرق الأوسط» ليكون لإسرائيل مكان فيها، بل نتمسك بأنها: الوطن العربي – وبلاد الشام – وسورية الطبيعية – وفلسطين العربية...».

كل الحق مع د. عرسان في تأكيده على تمسكنا برفض تسمية منطقتنا العربية بـ «الشرق الأوسط». ولكنه هل انتبه إلى أي صحيفة يتكلم؟ إنها **الشرق الأوسط**، وهي صحيفة عربية! وبموافقته على إعطاء الحوار لهذه الصحيفة، ألا يؤكد لها مصداقيتها كاسم لمشروع يجهدون في تنفيذه، ونجهد في مقاومته؟ هذه الملاحظة أتت من خلال إجابته في الحوار الذي يقرّ فيه «بأننا نشكو من عصر تسود فيْه حقائق الإعلام وتتضخم، وتضمر فيه الحقائق أو تغيب». وما صحيفة **الشرق الأوسط** إلاّ من تلك الوسائل الإعلامية المكرسة لتنفيذ مشروع «الشرق الأوسط».

وعودة للدكتورة ناديا خوست التي تحدثتْ عن قرار فصل أدونيس والدجاني بأنّه جاء بتصويت ديمقراطي(٢١). وكنت قد سألت أكثر من شخص حضر الاجتماع الذي اتُّخذ فيه قرارُ الفصل فأفادوني بأن التصويت قد تمّ برفع الأيدي. وهذه الطريقة تذكرني بمشهد مدرسي، حين يسأل المدرس: من حفظ درسه؟ فترتفع أيدٍ وتلتزم الجمودَ الأيدي الباقية. وأسأل: مادام هذا هو التصويت الديمقراطي، فلماذا اختُرِعَتْ صناديقُ الاقتراع؟!

المؤسسة والانتماء

أرجو أن لا يُفهم من كلامي أنني ضد الانتماء إلى اتحاد الكتاب أو ضد نشاطه وأعضائه. بل على العكس: فما زلت أحضر نشاطات الاتحاد وأساهم في انتقاد سلبيات تلك النشاطات مشيداً بما هو جيد، في متابعاتي الصحفية داخل سوريا وخارجها. ومازلت أنشر على صفحات **الاسبوع الأدبي** ومجلة **الموقف الأدبي** كلما أُعطيتُ فرصة للنشر. وأجد نفسي متبنّياً لكلام الشاعر فايز خضور أمين تحرير مجلة **الموقف الأدبي**(٢٢) الذي انتقد طلاقَ المثقف مع مؤسسته حين يقول: «عدم الانتماء.. بات من الشعارات والمقولات المطروحة في هذا العصر، حيث كثر فلاسفته

---

١٨ – ٤٥٦ / ٩٥.
١٩ – ٣٣٦ / ٩٥.
٢٠ – / ٤٥٦ / ٩٥.
٢١ – المصدر السابق.
٢٢ – ٢٨٢ / ٩٤.

ومنظّروه والصائعون من مريديه الضائعون المستهترون .. فلهم خلاصهم وعليهم قصاصهم .. ولكن الذي يعْنينا، حشدٌ جديد ومتجدد، من الأسئلة المجابة تلقائياً حتى لتكاد تكون بدهية. منها: إلى أي مدى وصل الحوار، ما بين المثقف المنتمي ومؤسسته الانتمائية، بمعناها الثقافي والايديولوجي والاجتماعي؟! .. ونسأل أيضاً، ماذا قدّمت المؤسسة لمثقفيها، وكيف قايض المثقف هذه التقدمة؟! ونسأل: ماذا قدم الأغنياء المنتمون غير المثقفين إلى الفقراء المثقفين المنتمين؟! .. ونسأل ونسأل حتى يتكامل الخطاب ولا نقع في مغالطات التماس الأعذار للمثقف الهاوي، والمثقف المتواري، والمثقف المنشق، والمثقف المتواطئ، والمثقف الداشر .. الخ ..»

ويتابع فايز خضور: «صحيح أننا جميعاً مقصّرون بشكل أو بآخر، مثقفين ومؤسسات. ولكنْ يبقى اللومُ الأكبر، والعبءُ الأبهظ على عاتق المؤسسة؛ فهي التي تحتوي وتحمي وتنهض، لكونها جماعية التحرك والتوجه والمجابهة، وليست فردية عزلاء، أحادية السلاح، عُرضةً لتقلبات الفصول والأنواء والأهواء. وحتى يبقى مثقفنا المبدع معطاء، فإنه بحاجة إلى الحد الأدنى من الكفاية، والحماية، والرعاية، والتقدير، وايصال القطوف.»

أيضاً أوردُ ما قاله د. عرسان في حديثه لمجلة **الحرية**[٢٣]، متمنياً لمؤسسة اتحاد الكتاب أن تبقى على ما عبر عنه د. عرسان في حديثه قائلاً: «نحن في اتحاد الكتاب نرفض الاعتراف بالعدو الصهيوني ونرفض أي شكل من أشكال تطبيع العلاقات، حتى لو اعترفت الأنظمة العربية جميعاً، بما في ذلك سورية (لا سمح الله) به، وقد أعلنّا ذلك مراراً».

أخيراً، لمّا كان قرار فصل أدونيس والدجاني قد أخذ أكثر من حجمه لدى مؤيدي القرار ومناهضيه، فإني أُذَكّر بما قاله الأستاذ نزار سلوم عميد الثقافة والفنون الجميلة في الحزب السوري القومي الاجتماعي على صفحات **السفير**[٢٤]: «إننا نحذر من زيادة الإمعان في عمليات فرز وخندقة عناصر المشهد الثقافي، بشكل يجعلها تتجه لخوض «حرب أهلية ثقافية» بينما يمر المصير القومي برمته، في أدق مراحله وأخطرها. ولا يعني ذلك، بوجه من الوجوه، أننا ندعو إلى إلغاء حق الاختلاف وحالاته، بل ندعو إلى ارتقاء فني وأخلاقي خصوصاً في ممارسة هذا الحق، بشكل يجعله سبباً في ارتفاع درجة حيوية الفعل الثقافي العام».

حمص – سوريا

مناقشات (٢)

أدونيس والمحاججة الفقيرة

صبحي حديدي

نشرت **الآداب** (أيار حزيران ١٩٩٥) ردّ أدونيس على الردود الثلاثة التي سبق لمجلتكم أن نشرتها في عدد آذار – نيسان. وقد طالني ردُّ أدونيس في مسألتين: تقديمه لمختارات من نصوص الإمام محمد بن عبد الوهاب، والمقال الذي وقّعتُه مع الصديقين الدكتور صبري حافظ وكاظم جهاد. وأرجو أن تتحمّل **الآداب** المزيدَ من عبء هذا الحوار (الساخن أو العصبي بهذا القدر أو ذاك، ولكن المفيد في جميع الأحوال) فتتكرم بنشر ملاحظاتي هذه حول المسألتين.

أولاً، نصوص محمد بن عبد الوهاب:

لقد كنتُ، في حدود ما أعلم، أولَ من أثار حكايةَ اختيار أدونيس وخالدة سعيد وتقديمهما لنصوص الشيخ الإمام محمد بن عبد الوهاب، وذلك في صحيفة **القدس العربي** اللندنية، بتاريخ ١٩٩٤/١١/٢٦. وقد تساءلت يومذاك عن أمرين:

١– كيف يبرر أدونيس إدراجَ عقيدة الإمام محمد بن عبد الوهاب في فكر النهضة؟

---

٢٣ – ٩٥/٥٨٥.
٢٤ – ٩٥/٤/٦.

٢– لماذا يرفض أدونيس إدراجَ الكتاب [مختارات الامام] في لائحة أعمـالـه وترجمـاتـه ومختاراته، كمـا هـو حالـه مع مختارات يوسـف الخال والشعـر العـربـي والسياب وشوقي والرصافي والكواكبي ومحمد عبده ورشيد رضا والزهاوي؟.

ثم تناول الصديق الدكتور صبري حافظ، وآخرون، هذه المسألة بين قضايا أخرى تتصل بسلوك أدونيس ومواقفه من التطبيع. وفي ردّ أدونيس على الردود أعلن أنّ مقدمته لكتاب **محمد بن عبد الوهاب** ليست «إلا فصلاً من كتاب **الثابت والمتحوّل** (الطبعة الجديدة، بأجزائها الأربعة، دار الساقي، بيروت ١٩٩٤). وقد صدرت مع مختارات من كتاباته، عن دار العلم للملايين، ضمن مشروع عن مفكّري عصر النهضة (وأنا أول من نقد هذه التسمية، ودعا إلى تغييرها)، سمّيناه ديوان النهضة» (انتهى كلام أدونيس). ويضيف: «قدّمتُ الوهابية بموضوعية كاملة (...) وقد طرحت عليها، بعد عرضها، أسئلةً تُظهر مدى الخلل فيها ومدى انفصالها عن الواقع المعيشيّ الحيّ».

والحق أن إيضاح أدونيس لا يضيف جديداً بقدر ما يزوّدنا بمادة لتساؤلات إضافية، وذلك للأسباب التالية:

١ – أن تكون مقدمتُه لكتاب محمد بن عبد الوهاب فصلاً من **الثابت والمتحوّل** (وهي كذلك بالفعل، وأدونيس يحيلنا على الطبعة الرابعة) لَهو أمرٌ لا يغيّر حقيقة أنها نُشرت في سلسلة «ديوان النهضة» كتقديم خاص بنصوص محمد بن عبد الوهاب. ولا ريب في أن أدونيس اشتغل على النص لكي يكون **مقدمة**، فعدّل أو حذف أو أضاف على النص كما يظهر مرّتين، في التقديم وفي الجزء الثالث – الطبعة الثالثة من **الثابت والمتحوّل**. وهنا بعض الأمثلة:

أ – «إن في تصانيف الإمام محمد بن عبد الوهاب، خصوصاً في إعادة نشر مختارات منها مندرجة في إطار عصر النهضة، ما يفرض علينا أن نتساءل حول بعض القضايا التي تواجه المسلم...». (المقدمة).

– «إن في تصانيف الإمام محمد بن عبد الوهاب ما يفرض علينا أن نتساءلَ حول...». **(الثابت والمتحوّل)**.

ب – «صحيح أن التقدّم في الإسلام، على الصعيد اللاهوتي، ليس **"أفقياً" أو "عمودياً"** بل "دائري".. (المقدمة).

– «صحيح أن التقدم في الإسلام، على الصعيد اللاهوتي، ليس أفقياً، بل "عمودي"». **(الثابت والمتحوّل)**.

ج – «وننقد، كمثل آخر، وثنية الواحد السياسي، التي هي نقيض للشورى، ونقض لها». (المقدمة).

– «وننقـد، كمثل آخر، وثنية الواحد السياسي، التي هي نقيض للشورى». **(الثابت والمتحول)**.

٢ – أين، في المقدمة، نعثر على طرح أدونيس لأسئلة «تظهر مدى الخلل» في النظرية الوهابية، و«مدى انفصالها عن الواقع المعيشيّ؟» أقصى ما تنطوي عليه «الأسئلة» هو غمغمة غامضة حول التاريخ والتقدم ووثنيّة المال والواحد السياسي، وليس فيها أي موقف نقديّ ملموس، وهي لا تشير قطعاً إلى خلل أو انفصال عن الواقع. ولكنها، من جانب آخر، تلجأ إلى «عيار» عالٍ من التبطين الفلسفي لكلام صريح قاله الإمام بلا تأتأة: التغليظ الشديد في المصوّرين لأن الصورة تشبُّهٌ بالله وكَذِبٌ على الخلقة الإلهية وتمويهٌ وتزويرٌ وتوثين، أي شرك وكفر. وأما حجاب المرأة فموقفُ الإمام منه أكثر صلابة، وهو كتيمٌ تامٌ مغلق لا يحتاج – ولا يقبل – أي تحصين «ميتافيزيقي» أو تبطين فلسفي.

وفي جميع الأحوال، ليس ثمة التباسٌ في العبارة التصالحية الأخيرة التي تختتم مقدمةَ أدونيس: «هذه تساؤلات [وليس أسئلة!] لا تقلّلُ في شيء من أهمية التصانيف التي تركها الأمام محمد بن عبد الوهاب. وليس هذا مما تهدف إليه. إنها مطروحة لغاية واحدة: المزيد من المعرفة، والمزيد من الفهم».

٣– أين، في التقديم أو في أيّ مكان آخر، سوى الردّ المنشور في **الآداب**، نقرأ «نقدَ» أدونيس لتسمية «عصر النهضة» أو اعتراضه (الذي يتوجّب أن يكون حاسماً وصلباً) على إدراج عقيدة محمد بن عبد الوهاب في أيّ فكر نهضوي؟ لماذا لم يسجّل هذا النقدَ في المكان الأبرز اللائق به، أي في المقدمة ذاتها؟.

٤– ويبقى التساؤلُ الأخير: لماذا يخجل أدونيس من هذا الكتاب ولا يدرجه في لائحة أعماله الكاملة، كما نجدها مفصلةً في الطبعة الأخيرة من **الثابت والمتحوّل** أو في مجموعته الشعرية **في حضن أبجدية ثانية؟**

ثانياً، حول البيان «الكئيب»:

يقول أدونيس: «وهذا الدكتور نفسه [ويقصد صبري حافظ] نشر مؤخراً بالاشتراك مع شخصين آخرين، سوري وعراقي (...) بياناً باللغة الفرنسية، بياناً كئيباً، يشكونني فيه للغرب (الصديق؟ العدو؟) وكأنهم يقولون له: «لا يغرنّك أدونيس. إنه "نازي" (بالحرف الواحد) ورئيس حزبه "شنقـه السـوريـون" (بـالحرف الـواحـد). وهـو إلى ذلك "خـميني" و"وهابي" و"أصولي – رجعي". وماذا يعني ذلك، عملياً، وفي الوضع الراهـن الـذي يعيشه العرب في فرنسا؟ إنه يعني بوضوح كامل: أيها الفرنسيون، اعتقلوا أدونيس، أو اطردوه!» (انتهى كلام أدونيس). وفي مكان آخر يقول أدونيس: «واسمحْ لي أيها الصديق العزيز [الدكتور سهيل ادريس] أن أستطرد فأشير إلى أن هناك مستوى من سوء النية عند كل من يكتبون ضدي، ومستوى من الضغينة والتفاهة، أحار في تعليلهما».

ورغم أن الجملة الأخيرة تجبّ ما قبلها وما بعدها حين يتصل الأمر بأيّ كتابة ضد أدونيس، لأنها تقوم عند كلّ من يكتبها على سوء النية والضغينة والتفاهة، فإنّ الملاحظات التالية لا تسعى إلى إقناع أدونيس بوجود من يقدّره كمبدع وشاعر كبير وإشكالي [لكنّه] يختلف معه في هذه القضية الفكرية أو السياسية أو الجمالية أو تلك دون أن يكون [ذلك المقدِّرُ] ضده بالضرورة. إنها ملاحظات لجلاء الصورة الأخرى من الحقيقة، وهي الصورة التي حرص أدونيس على طمسها في سياق محاججة فقيرة (...) لا تليق بصاحب «تحوّلات العاشق» و«صقر قريش» و«إسماعيل»:

١ – نحن، كاظم جهاد وكاتب هذه السطور، لسنا من النّكرات... أو لسنا كذلك عند أدونيس على الأقل! ولسنا «شخصين آخرين، سورياً وعراقياً» وما يلي ذلك من تتمة حذفتها **الآدابُ** كما يبدو حين فتحتْ هلالين بينهما ثلاث نقاط. أليس من المدهش أن يختار [أدونيس] استراتيجيات الإلغاء ذاتها التي يشكو أنه ضحيتها المفضّلة؟ أليس من الفاضح أن تتوقف مساحةُ الآخر لديه عند مضائق الأنا الجريحة (أسيرة استيهام الجرح، وليس [ثمة] أيُّ جرح في الواقع) فيلغي الاسم ويقصي الآخر في محض انتماء جغرافي، ما خفي فيه قد يكون الأعظم؟

٢ – نحن لم نوقّع أيَّ «بيان»، بل اخترنا توجيه **كتاب أبيض** باللغة الفرنسية إلى عدد محدود للغاية (لم يتجاوز الثلاثين) من الكتّاب والمفكرين الفرنسيين، نطلعهم فيه على حقيقة وملابسات فصل أدونيس من اتحاد الكتّاب العرب. وقد جاءتْ خطوتنا هذه إثر نشر دوريات فرنسية نافذة (**ليبراسيون و نيليراما و الفيغارو**) سلسلة تفسيرات زائفة حول أسباب الفصل، لا تُلحق الأذى بالثقافة العربية وحدها، بل بالعرب أجمعين. وبين تلك الأكاذيب أن أدونيس فُصل بسبب اقتباسه(!) بضعة سطور من مفكرين وشعراء يهود مثل دريدا وجابيس وليفيناس، وبسبب قوله إنّ اليهود ينتمون إلى تاريخ الشرق الأوسط (!) في مقال نشرته مجلة **الآداب** المصرية (نعم، **المصرية!!**)، وسوى ذلك من أسباب ملفّقة أثارتْ بلبلةً لدى العديد من أصدقاء الثقافة العربية.

٣– لم تكن «حربُ الاستئصال»، على حد تعبير أدونيس، هي هدفنا، ولم نترجم الرسالةَ هذه [المقصود: **الكتاب الأبيض**] إلى اللغة العربية ولم ننشرها في أي مكان، ولم نرسلها إلا للذين تقتضي ضروراتُ الحقيقة أن يطلعوا عليها. ولقد سبق لي شخصياً أن أعربتُ عن شجبي لفصل أدونيس من اتحاد الكتّاب ولتحريم حضوره مهرجانَ جرش، لا لأنني أوافق على أيّ من مواقفه (وأشدد هنا على صيغة الجمع) بل لأنه حرّ في ما يقول ويفكر ويختار، وحرّ بصفة إضافية لأنه جزء كبير لا يتجزأ من المشهد الثقافي العربي المعاصر. وأن «يترفّع» عن الخوض في «الحروب» أمر لا يجعل الخلاف معه هو «الحرب» ولا شيء سوى الحرب.

٤ – ولم نكن نشكوه إلى «الغرب»، صديقاً كان أم عدواً، وليس في وسعنا أن نحرّض الغرب (ولا الشرق، بهذا المعنى!) على اعتقال أدونيس أو طرده، كما يعلم هو شخصياً ويعلم ذلك أكثر منّا. ومن المحزن بالفعل أن ينجرف إلى هذه الحافة البائسة في التأويل والتحريض الممتزج بتوابل الاستعطاف وسيكولوجية الضحيّة المساقة إلى القتل، وهو الذي يعرف حقيقة موقعه في «الغرب» ذاته. ومن المحزن والمحرج أن يذهب في التعميم إلى حدّ القول إنه شخص «تُلقى عليه **جميع** الخيبات والإحباطات والأخطاء، وتُنسب إليه **جميع** المخازي، بحيث يخيّل أن الخلاص منه هو وحده الخلاص من **جميع** الكوارث والهزائم، وأنّ انتصار الأمّة لا يتمّ إلا بقتله ومحوه من الوجود».

٥ – شاءت كيمياءُ أدونيس العجيبة أن تستخرج من بعض نصوص **الكتاب الأبيض** توصيفات «نازي» (و«بالحرف الواحد» كما يكتب)، و«خميني» و«وهّابي» و«أصولي – رجعي». والحق أننا لم نستخدم أياً من هذه لتوصيف شخص أدونيس، بل تابعنا المسارَ الفكريَّ المتقلّب الذي قاد أدونيس من الحزب السوري القومي الاجتماعي (وهنا أشرنا – ولم نأت بجديد في الواقع – إلى بعض التطابق في التسمية والخط الإيديولوجي والتنظيمي بين هذا الحزب والحزب النازي الألماني، وانخراط أدونيس النشط في التمثيل الشعري لمواقف الحزب بصدد سوريا الكبرى، كما تدلّل عليها مجموعتاه **قالت الأرض** و **إذا قلت يا سوريا**)، إلى الإسلاموية الخمينية (وتدلّل عليها قصيدتُه في مديح الخميني)، إلى تقديم نصوص لمحمد بن عبد الوهاب بوصفها تنتمي إلى تراث النهضة، إلى عدائه الراهن للقوميّة و«الأصوليّة» على حدّ سواء (كما نلمسه في مقاله «حول مأزق الحداثة في المجتمع العربي» المنشور مطلعَ هذا العام في شهرية معهد العالم العربي)، وأخيراً سلسلة مواقفه بصدد التطبيع. وليس في **الكتاب الأبيض** أيُّ استخدام لصيغة الموصوف/ الصفة (أدونيس نازي، أدونيس خميني، ...) التي يوحي أدونيس أن بعضها يَرِدُ حرفياً، وأننا نريد بها تحريضَ الفرنسيين على اعتقاله أو طرده. ومادام قد قرأ النص الكامل، فإنّ بمقدوره أن يصدر حكمه الأخلاقي الخاص على اضطراره – **هو بالذات** – إلى استيلاد قمصان التحريض الزائفة ورفعها. وليَدَعْ حكمه ذاك لضميره وحده إذا شاء!

٦ – ولقد أردنا القول إنّ أدونيس ليس ضحيةَ القمع العربي الشامل على الصعيدين الرسمي أو النقابي، لأن اتّحاد الكتاب العرب (سورية) لا يمثّل جميعَ اتحادات الكتّاب في العالم العربي، وهذه بدورها لا تمثّل الحكومات أو المثقفين قاطبة. وهو ليس ضحية موقف جذريّ صريح من أيّة قضية أو موقف محدّد، لأنه مرّ (ويمرّ) على جملة قضايا ومواقف في آن معاً ودون كبير عناء ووعثاء. وهو، اليوم بالذات، ليس ضحية ثقافةٍ عربية متعصّبة وسكونية وجاهلية وأصولية، إلى آخر التهم التي انبرى الفرسانُ المدافعون عنه إلى إخراجها من خزائن الحرب الباردة وتوزيعها، بسخاء

ساديّ، على إعلام غربيّ متعطّش إلى مزيد من وثائق تأثيم العرب والثقافة العربية.

٧ - ويبقى أنه يجأر بالشكوى من «العقلية السحرية البدائية» و«التمذهب الأعمى» حيث الكلمات ليست «إلا أدوات للعنف والإرهاب والقتل: أبيض أو أسود.. معنا أو ضدنا.. هذه الطريق أو لا طريق أخرى.. لا تدرّج.. لا إحساس بالفروقات.. لا فكر». ولكنه هو الذي يقول: «هناك مستوى من سوء النية عند **كلّ** من يكتبون ضدي، ومستوى من الضغينة والتفاهة أحار في تعليلهما». فماذا عن الذين يكتبون معه، **كلّ** الذين يكتبون معه؟ منذ أيام نشر الاسرائيلي يورام كانيوك مقالاً في **لوموند** حافلاً بالأكاذيب الرخيصة حول المثقفين العرب والتطبيع، ردّ فيه سبب فصل أدونيس من اتحاد الكتّاب إلى قبول أدونيس تقاسم جائزة أدبية مع الاسرائيلي ناتان زاخ. وأين لنا أن نكون على مستوى أمثال كانيوك في اللا-ضغينة واللا-تفاهة!

* * *

وفي الختام، لست أفوّت هذه الفرصة دون أن أسجّل تحيّة اعتزاز بمجلة **الآداب** وبدورها المعرفيّ، الطليعيّ والجداليّ الفريد، الذي تولّتهُ بشرفٍ وأصالة وعمق كلما اقتضى الأمرُ أن تمرّ الثقافةُ العربيةُ بمنعطف مصيريّ نوعيّ واستثنائيّ، وأن أحييكم (د. سهيل ادريس) شخصياً كأبٍ وصديق ورائد ومحارب ثقافيّ قديم - جديد، ومتجدّد.

باريس

مناقشات (٣)

كتاب المغرب و «الآداب» المخصّصة لهم!

عبد الحق لبيَض

كرست مجلة **الآداب** بإصدارها لملف خاص عن الأدب المغربي الحديث في عدديها الأوّل والثاني (كانون الثاني وشباط ١٩٩٥) - بعد أن كانت قد أفردت لهذا الأدب عدداً خاصّاً سنه ١٩٧٨ - نهجَها الذي شكّلَتْ ملامحَه المركزية منذ افتتاحية العدد الأوّل في سنة ١٩٥٣، حيث جاءت هذه الافتتاحيةُ نابضةً بحرارة التحدّي والفعل الايجابي في واقع مثقل بالخيبات ومقيّدٍ بأغلال التقليد وسابحٍ في تيار الجمود. واستطاعتْ مجلة **الآداب** أن تفي بوعودها على غير عادة المنابر الثقافية العربية العديدة، حتى صارت، وبحق، المجلة العربية الأولى، ولُربما الوحيدة، التي تؤمها أقلام الأحرار من مثقفي الأمّة العربية وتشكل بالنسبة إليهم فضاء الوحدة العربية حين يصاب الجسمُ العربي بجرثومة التشرذُم والتفتت. فكانت بذلك، في تاريخ الثقافة العربية الحديثة، نقيضَ سلوك الأنظمة العربية التي دأبت على تفتيت الثقافة العربية من خلال تشجيعها للثقافة الإقليمية واحتفائها بكل ما يضرب الثقافة العربية القومية في عمقها.

إنّها رسالة **الآداب** الدائمة والممتدة في تاريخ وعينا وسلوكنا الثقافي العربي. ويكفي أن نبرهن على ذلك من خلال ملف «الأدب المغربي الحديث» الذي نشرته المجلة وصار يؤرّخ لمرحلتين في مسار الأدب المغربي: مرحلة ما قبل الملف، ومرحلة ما بعده. بل اعتبره البعض وثيقةً تؤرخ لمسار الإبداع المغربي. وينضاف إلى ذلك أن نسخ عدد مجلة **الآداب** الخاصة بالأدب المغربي الحديث بدأت تعرف طريقها إلى آلة الاستنساخ بعد أن نفدت في الأسبوع الأوّل من توزيعها؛ وهي ظاهرة استثنائية في مشهدنا الأدبي المغربي إذ لا نعيشها حتّى مع المجلات الثقافية الوطنية (مجلة **آفاق** التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب مثلاً). وحين استفسرتُ العديد من أصدقائي الأدباء والمفكرين أكّدوا لي جميعاً أنّه إذا كان ملف سنة ١٩٧٨ يمثّل تأريخاً واستقراء للأدب المغربي في مرحلة ما بعد الاستقلال واستجلاءً لأسئلتها الجوهرية وكشفاً عن همومها ومشاغلها، فإنّ ملف سنة ١٩٩٥ يعدّ بمثابة مسح لتجربة الإبداع المغربي المشرف

على القرن الحادي والعشرين. وهما معاً، أي الملفان الخاصان بالأدب المغربي، يشكلان مرجعنا لمعرفة سيرورة الحركة الثقافية والفكرية بالمغرب.

وتأتي أهمية العدد الممتاز الخاص «بالأدب المغربي الحديث »، إضافة إلى ما ألمعنا إليه آنفاً، من ردود الفعل التي أثارها. وهي ردود أصبحت، مع تطوّر النقاش حولها، من القضايا الثقافية المركزية بالمغرب التي تشكل جزءاً من حواراتنا وتفكيرنا وانشغالاتنا اليومية، بل كانت فرصة أمام الكثير للتأمل في الواقع الأدبي المغربي ولحظةً سانحة لإعادة صوغ أسئلة المشهد الأدبي المغربي. كما كان العدد، بالنسبة للبعض الآخر، اللحظة الزمنية المؤاتية لتقييم تجربة الفعل الثقافي والإبداعي بالمغرب. وقد ارتأينا لأهمية هذه النقاشات والأسئلة التي شغلت المنابر الإعلامية لفترة زمنية مهمّة، أن نطلع القارئ على بعض مظاهرها من خلال المقالات والبيانات التي دُوّنت على صفحات الجرائد المغربية من جهة، ومن خلال رأيين لمبدعين مغربيين عبّرا عن وجهة نظرهما بكل حرية استجابةً لسؤال طرحتُهُ عليهما: «هل تمثل المواد الواردة في العدد حقيقة الحركة الإبداعية بالمغرب»؟. وللأمانة والموضوعية أشير إلى أني وجهت هذا السؤال إلى العديد من الفاعلين الثقافيين والإبداعيين المغاربة، إلاّ أنّ بعضهم عبّروا صراحة عن عدم الرغبة لديهم في الردّ على السؤال لأن في إجابتهم ما من شأنه أن يثير حساسية ما مع الجهة المسؤولة عن إعداد الملف... والبعض الآخر وعدوا بالرّد، غير أنّهم اعتذروا في الأخير لسبب واحد يعود، في الغالب، الى المواقع التي يشغلونها داخل التنظيم الهيكلي لاتحاد كتّاب المغرب.

وأشير، كذلك إلى أنّي تعمدت عدم إرسال هذه المادّة إلى إدارة تحرير المجلّة قبل الاطلاع على ما يمكن أن يردّ به المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب، باعتباره المسؤول الوحيد عن إعداد الملف، إما في شكل بيان حقيقة يجلو الغموض ويجيب على كثير من الاستفهامات التي ظلت قائمةً، وإمّا في شكل ندوة صحفية، كما هي العادة في مثل هذه المناسبات. غير أن شيئاً من ذلك لم يقع، الأمر الذي أثار السؤال التالي، من جديد: من هي الجهة المسؤولة عن إعداد ملف «الأدب المغربي الحديث»؟

* * *

نشر الشاعر المغربي رشيد المومني، (وهو من المشاركين في ملف سنة ١٩٧٨) عضو اتحاد المغرب – فرع مدينة فاس، بجريدة **العلم** يوم السبت ١٨ مارس ١٩٩٥، مقالاً صدّره بعنوان بارز الحروف: «المكتب المركزي يطرد كتّاب فاس من الاتحاد». ويستهله بملاحظة أساسية: وهي أن احتفال مجلة **الآداب** بالأدب المغربي الحديث للمرّة الثانية يؤكّد على «اقتناع إخواننا المشارقة بأهمية الإنصات إلى هامش يحتمل أن يكون مطبوعاً بغير قليل من المغايرة والخصوصية». غير أنّ لنا تعليقاً على هذه الملاحظة: فالتعميم الذي وسم كلام المومني فيه كثير من العسف والتّحامل. فمجلة **الآداب** لم تخصص عدداً ممتازاً للأدب المغربي من باب اقتناعها الصدفوي بجدوى الاهتمام والإنصات إلى ما أسميْتَه بـ «هامش»، بل ينبع اهتمامها بالأدب المغربي من استراتيجيتها الكبرى التي حَددت هدفها المركزي في الاهتمام بالأدب العربي في كلّ الأقطار العربية. وما تخصيصها للعديد من أعدادها للأدب العربي في بعض البلدان العربية إلاّ دليل على أن الإنصات سنّة تاريخية في وعي المجلة وأسرتها.

ولا أحتاج إلى أن أذكّر بأن معظم أعلام أدبنا المغربي الحديث أخذوا أصابعهم، على حدّ تعبير الشاعر محمود درويش، من مجلة **الآداب** وخطوا أولى خطواتهم على درب الشهرة والممارسة من داخل صفحات مجلّة **الآداب**. ويكفي أن أذكّرك باسمين إبداعيين لهما حالياً قيمتُهما الاعتبارية في المشهد الأدبي المغربي، وهما محمد شكري ومحمد زفزاف؛ ولا إخالك نسيت قصّة بداياتهما.

ويكمل المومني، فيصف عدد **الآداب** المذكور بأنه «حدث، يفترض أن يفطن له الكتاب المغاربة ويخصّوه بكل ما يستحق من تنويه وتقييم لأن العدد يعتبر بحقّ وثيقة تؤرِّخ لمسار الإبداع المغربي المشرف على نهاية القرن... أولاً: من حيث مكوّنات تجربة الكتابة بمختلف أجناسها؛ وثانياً: من حيث دلالة الأسماء المنتمية إلى جميع الأجيال الإبداعية الموجودة في السّاحة؛ وثالثاً: لأنّه سيمكن القارئ المتخصص من رصد تحوّل بنيات الكتابة بالمقارنة مع الملف الصادر عن المجلة نفسها سنة ٧٨، وكذلك دلالةِ غياب الأسماء في العددين معاً أو في أحدهما دون الآخر».

ويرى المومني ضرورة المقاربة الممنهجة والجادّة في قراءة العدد حتّى يتسنّى وضعه «في موقعه الحقيقي ضمن فضاء المشهد الإبداعي بالمغرب». ويفضل في وسط مقالته استبدال كلمة الطرد بكلمة الحضور والغياب مركزاً على كلمة الغياب التي شكّلت البطل الرئيسي في العدد: «وفي هذا السياق أؤكد أنني شخصياً لم أُفاجَأ بخلو الملف من مساهمتي، ما دمت لم أُخْبَر أصلاً ولم أراسَلْ في الموضوع. كما لم أُفاجَأ بغياب الكثير من الأسماء الأساسية التي تعتبر علامات أساسية في حقل ممارستنا الثقافية. إلاّ

أن ما فاجأني حقاً هو خلوه من أية مساهمة فكرية أو نقدية أو إبداعية لكتّاب الاتّحاد الموجودين حالياً بفاس، سواء داخل مكتب الفرع أو خارجه وما أكثرهم».

وما زاد من حيرة المومني خلوُّ الملف من افتتاحية كتلك التي كان قد كتبها الأستاذ محمد بَرادة لعدد ١٩٧٨، وهي الافتتاحية التي يشهد المومني أنّها جاءت معبّرةً بصدق عن هموم تلك المرحلة وهواجسها وأسئلتها ونابضةً بقيمها وآمالها وأحلامها: «... لذلك كان من الطبيعي جداً أن استرشدت بافتتاحية للعدد الأخير لتكون دليلاً في رفع الحجب عمّا غمض واختفى، إلاّ أنّي صدمت بغيابها هي كذلك (...) إذ إنّ الملف يبدأ مباشرة بقصيدة للشاعر محمد الأشعري والمعنونة بفاس. هكذا ذهب ظنّي إلى أنّ الأخوة في المكتب المركزي ربّما وجدوا فيها بديلاًموضوعياً لكتّاب المدينة واختزالاً مشروعاً لجهد مراسلتهم في الموضوع».

وبأسلوب مفعم بالسخرية يضيف المومني قائلاً: «ثمّ عدت لألتمس العُذْرَ من جديد للمكتب المركزي في هذه النازلة التي تستلزم نتائجها الطمسَ الفعلي لديمقراطية الحوار. وإلاّ فإنّ الملف سيتحوّل في حالة إشراك فعاليات فاس إلى عدد ممتاز جداً، وهو ما يتنافى مع اقتراح الأستاذ سهيل إدريس مدير المجلة [الصوّاب: صاحبها – **الآداب**] الذي حصره في عدد ممتاز فقط. فكان الرأي أن احتكموا – كما خمّنت – إلى شعار المرحلة وأعني به "جمالية التناوب اللاتوافقي" حتى يتخلصوا من عبء هذه الفعاليات مادامت قد مثلت في سنة ٧٨ بأربعة أسماء هي كالتالي: محمد السرغيني ومحمد عزّ الدين التازي (قبل أن يستقرّ بتطوان) ورشيد بنحدو ثم رشيد المومني». وشكّل إقصاءُ كتّاب فاس عن العدد لحظةً رهيبة عند رشيد المومني، فجَّرَتْ معها كلَّ الآلام التي باتت تنخر جسمَ الأدب والثقافة بالمغرب. وهو وضع لم يُخفِ الشاعرَ المومني نعتَه بالمتردّي. فهو يقول: «والغاية من هذه التضمينات هو التنبيه إلى أن "جمالية الإقصاء" لا تقتصر فقط على كتاب الأقاليم أو المحافظات (بالتعبير المصري) ولكنّها تطال أيضاً الكثيرَ من كتّاب المركز أو المتاخمين له الذين لم يستوعبوا بعد، سياسةَ التكيّف والاندماج مع الواقع الجديد».

* * *

وفي افتتاحية الملحق الثقافي لجريدة **الميثاق الوطني**، في عددها الصادر بتاريخ ٣/٢ أبريل ١٩٩٥ بعنوان «ملف الأدب المغربي الحديث مازال مفتوحاً»، رصدٌ للأصداء التي خلّفَها العدد وسط المشتغلين والمهتمين والممارسين للأدب والابداع والتي تراها تجسيداً لمنطق التغييب الذي طال العديد من الأسماء الأدبية المتميّزة «دون الانتقاص من قيمة الخمسين أديباً الذين ضمّ العدد المذكور من **الآداب** نتاجاتهم المتنوعة».

وقد لاحظت الافتتاحية أنّ كل الأصوات التي تعالت من مدينة فاس وغيرها تدور حول «الإقصاء وصدقية التمثيل». وقد أوجزت الافتتاحية هذه التساؤلات في «ما ينصبّ على الأدب المغربي الحديث المكتوب باللغة الفرنسية، وعمّا إذا كانت اللّغة التي كُتب بها ذلك الأدب تبعده عن الهمّ الوطني أو تقرّبه منه. وباستثناء عبد اللطيف اللعبي، لم يتضمن العدد الممتاز أسماء حققتْ حضوراً طيّباً للأدب المغربي المكتوب بالفرنسية كالطاهر بن جلون وإدمون عمران المليح وسواهما».

وأشارت الافتتاحية إلى اقتصار الملف على أسماء أدبية نسائية محدودة دون سواها من الأسماء الفاعلة كالروائية والقاصة خناثة بنونة والشاعرة مليكة العاصمي. وهو اقتصار، في رأي الافتتاحية، «يسلب العدد جزءاً مهمّاً من صدقية تمثيله للأدب المغربي الحديث». كما تلاحظ الافتتاحية غيابَ التقديم التوجيهي الذي يؤطر مثل هذه الأعداد الخاصة بأدب قطر من الأقطار، منتهيةً في تحليلها إلى أنّ «ملف الأدب المغربي الحديث يبقى مفتوحاً، بانتظار أن تستكمل اللّوحةُ تفاصيلها؛ فمازال العديد من عناصرها غائباً ينتظر السطوع والوضوح».

* * *

وفي جريدة **العلم** ليوم ٢٦ مارس ١٩٩٥، أصدر الأستاذ المهدي الحميـاني (الكـاتب العام لفرع مدينة فاس لاتحاد كتاب المغرب) بياناً استنكر فيه، بلهجة مريرة، الإقصاء الذي مورس على كتّاب مدينة فاس وغيرها من طرف المكتب المركزي لاتحاد كتّاب المغرب أثناء إنجاز ملف حول الأدب المغربي الذي دعت إليه مجلة **الآداب**: «والحقيقة أننا فوجئنا في الفرع، كما فوجئ غيرنا، بهذا الغياب، وحاولنا إيجاد ألف مبرر لهذا السلوك الذي يتنافى وأبسط قواعد الحوار الديمقراطي». ولم يجد بدّاً من الاحتماء بالعودة إلى ما أسماه بأيام العزّ «حيث لعب الكتاب والمثقفون دوراً ريادياً وهم يبشرون بالمجتمع المدني ويقتحمون كل القنوات الممكنة لتمرير طروحات هذا المجتمع، في وقت كان السياسي منبهراً بالتحوّلات المتسارعة، لاهثاً لإيجاد موقع قدم قبل وصول الطوفان ... وحين استطاع السياسي وضع اليد على ثمرة جهد ومكابدة الثقافي تحوّل هذا الأخير إلى تابع مدجّن ينفذ دون أن يقرّر وينصت دون أن يكون له الحق في التعبير عن رأي أو موقف».

وفي ختام البيان، سعى الأستاذ المهدي إلى إخبار الرأي العام الأدبي والثقافي بالمغرب، بالأجواء العامّة التي رافقت إعداد ملف الأدب المغربي، فيلخصها في المحاور التالية:

أ/ إن فرع فاس لم يُخْبَرْ ولم يُستشرْ ولم يُكاتَبْ في ملف **الآداب**.

ب/ إنّ هزال هذا الملف ناتج عن غياب الكثير من الأسماء الفاعلة في الحقل الثقافي والموزّعين عبر المدن المغربية.

ج/ إنّ فاس تؤدي ضريبة مواقفها وتاريخها. والجاحد من ينسى أو يتناسى أن معظم المواقف الفكرية والثقافية والسياسية الكبرى تبلورت في فاس عن طريق مثقفيها وفعالياتها الاجتماعية

والسياسية.

د / إنّ المكتب المركزي لم يخبر عن طريق وسائل الإعلام بتهييء هذا الملف، وهو ما يضع أكثر من علامة استفهام.

هـ / والأدهى، أنّ عضواً في المكتب المركزي انصرف لِـ (...)، ولا علم له بالملف.

و / لو استعرضنا أسماء المغيّبين ليس من فاس فقط، بل من جميع مدن المغرب، لاحتجنا إلى ملف آخر»!

* * *

وفي ختام هذه الرسالة من المغرب أودّ أن أقدم بين يدي القارئ العربي الكريم رأيين لفاعلين إبداعيين وثقافيين.

رأي الأستاذ مصطفى المسناوي

(أستاذ باحث بكلية الآداب بالدار البيضاء وكاتب قصصي)

« من المؤكد أن إصدار مجلة **الآداب** لعدد خاص عن الأدب المغربي أمر في غاية الأهمية، وذلك بصرف النظر عمّا يمكن أن يتضمّنه. إلاّ أن العدد الأخير يتطلب، مع ذلك، تقديم ملاحظتين على الأقل: في علاقته مع عدد سابق كان قد صدر عام ١٩٧٨ حول الموضوع نفسه، وفي علاقته مع تمثيلية مفترضة للساحة الثقافية المغربية.

ولشديد الأسف فإنّ العدد الحالي، مقارنة مع العدد السابق (الصادر منذ حوالي ١٧ سنة)، ضعيفٌ جداً من حيث الإعداد والتحضير، بحيث يبدو وكأنّه أعدّ على عجل وبدون سابق تخطيط؛ وهذا شيء مؤسف باعتبار المدّة الطويلة التي تطلبها إعداده. ومن جهة أخرى، فإنّ العدد لا يمثّل الكتا... والكتابة في المغرب وحصلتْ فيه إقصاءاتٌ لأصوات مغربية بارزة في الشعر والقصة والمسرح والدراسة الأدبية... الخ. وهي إقصاءات لا ترجع الى السهو بقدر ما ترتبط بعقلية معيّنة تقسّم النّاس إلى حواريين وأعداء، فتكرّم الأوائل بينما تحكم بالإعدام معنوياً على الآخرين. وأعني بالضبط العقلية السائدة حالياً في المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب، والتي جعلته يقصي من العدد كتاب فرعيْن من فروع الاتحاد على الأقل هما فرع فاس وفرع وَجْدة. وكلا الفرعين يتوفّران على أصوات متميّزة في الإبداع والفكر.

وهذا أمر طبيعي في ظل الظروف الحالية التي يحيا فيها اتحاد كُتاب المغرب. ولذا لم يكن بإمكانه أن يعطي أحسنَ ممّا أعطاه، وهو الذي عجز عن استقطاب كل الكتّاب المغاربة ويصرّ على ممارسة الخلط في تحديد من هو الكاتب... كما يتهرب من اتخاذ المواقف الصائبة (التي اشتهر بها في عصره الذهبي)، ومثال ذلك مواقفه الملتبسة من العدوان على العراق ومن اتفاقية غزة / أريحا.

لن ندخل في تقويم العدد لأنها لعبة لا تستقيم إلا مع وجود حدّ أدنى من التمثيلية. أما في ظلّ انعدامها، فإنّ التقويم الحقيقي قد يكون المطالبة بإصدار عدد آخر من **الآداب** خاص بالأدب المغربي تُراعى فيه الجودة والإبداع ولا شيء غير ذلك».

رأي الأستاذ صدوق نور الدين

(ناقدٌ أدبي. صدرت له مجموعة من المؤلفات التي تقارب النص الروائي المغربي)

«يحقّ القول، وبصدور العدد الخاص بـ «الأدب المغربي الحديث»، إنّ مجلة **الآداب** مشكورة تكون أوفتْ ووفّت الأدب المغربي الحديث حقّه على مستوى التعريف به، وتوسيع قاعدة قرائه والمتعاملين معه .. علماً بأنّ المجلّة ذاتها سبق أنْ أصدرت عدداً خاصّاً بالأدب المغربي سنة ١٩٧٨. وبالرغم من بُعْد المسافة بين العددين – وهو شيء مقبول ومعمول به في دائرة النشر – فإنّه لا يعفينا من إبداء ملاحظات، إذا سمح سماح وأستاذنا سهيل إدريس.

١) في مسألة الإعداد:

جرت العادة أن يسبق الإعداد – على الأقل – إعلانٌ عن نيّة في الإصدار من لدن إدارة المجلة، وذلك كيما يتمكن الأدباء والمبدعون من إرسال موادهم إليها علاوة على التكليف الذي يوكل لطرف ما هنا في المغرب. وفي العدديْن معاً لم يُعلن من داخل المجلة، ولا من خارجها، عن نيّة في الإصدار، إلا بعد أن اكتمل الملف وأصبح معدّاً للنشر النهائي. وبالنسبة للعدد الثاني ١٩٩٥، فقد راجت إشاعات منذ صيف ٩٤ عن رغبة **الآداب** في إصدار عدد خاص بالأدب المغربي الحديث حيث قيل عن تكليف الأستاذ بنسا لم حميش به. وفيما بعد تحدث البعض عن تجميع يقوم به الأستاذ محمد برّادة. ثم بعد ذلك أوكل الأمر إلى المكتب المركزي لاتحاد كتّاب المغرب الذي كاتبَ في الأمر بعض المبدعين.

وما يثير في مسألة الإعداد:

أ / لماذا التخفّي وراء مسألة الإعداد؟

ب / لماذا التركيز على مكاتبة البعض دون الآخر؟

ج / لماذا التلاعب في حال توزيع المكافآت المالية على المساهمين، حيث حصل البعض على ٥٠ دولاراً والبعض على ١٠٠ دولار ...؟ بل ثمة من لم يستفد من الذين راسلوا مجلة **الآداب** بشكل شخصي مثل الشاعر «إدريس الحلياني»!

٢) في مسألة المادّة المنشورة:

لي أن أبدي في هذا الصدد ملاحظات هي كالتالي:

أ/ لا يختلف العدد الخاص الثاني عن سابقه، من حيث المواد الموزّعة بين الأجناس. وللموضوعية أقول بأن النشر في هذا الملف جاء أكثر جمالية.

ب/ تصدّرت العدد قصيدة «فاس» للشاعر محمد الأشعري ليأتي العدد خلواً من التقديم المعبّر عن تصوّر الاتحاد، سواءً للثقافة المغربية أو لإسهاماتها العربية.

ج/ المواد المنشورة في كليّتها سبق أن تعرّف عليها القارئ المغربي. لكأن العدد إعادة نشر فقط – على المستوى العربي – لمن لا يستطيعون ذلك وبالتالي لمن تُرفضُ موادهم في المنابر الجادّة والمعروفة. وأنا أحمّل المكتب المركزي لاتحاد كتّاب المغرب مسؤوليته في هذه النقطة بالذات.

د/ غلبة الطابع الإبداعي على ما سواه من مجالات الفكر والسياسة والفلسفة، علماً بأن نهضة المغرب مشهود بها فكراً وفلسفة.

٣) في مسألة الأسماء:

إنّ الأسماء المسهمة في العدد الخاص الثاني لا تكاد تختلف عن تلك التي ظهرت في عدد ٧٨. فلكأن الأدب المغربي لم يتطوّر إلاّ من خلال عيّنة فيها من لا ينجح إلاّ في المناسبات. كما أن فيها من لا يملك مؤلَّفاً يحمل اسمَه ويعبّر عن أفكاره. أسوق هذه المسألة وأنا أتمثل قارئاً في المشرق لا داخل المغرب.

من جهة ثانية فإنّ مجموعة من علامات المغرب والثقافة المغربية لا نعثر لها على صوت داخل العدد الخاص. وأمثل هنا بالدكتور محمد عابد الجابري، والأستاذ علي أومليل، والأستاذ عبد السلام بنعبد العالي، والدكتور طه عبد الرحمن، والشاعر محمد بنيس.

أعلم أن عدداً واحداً غير كاف لتمثُّل سيرورة ثقافة ما؛ غير أن التفكير في الحدّ الأدنى يضفي على التفكير ملمحاً من ملامح الموضوعية.

إني أسوق ملاحظاتي (وقد طالبني مراسل **الآداب** في المغرب بذلك الصديق عبد الحق لبيض) بعيداً عن خلفية اعتقاد كون هذه الملاحظات ناتجة عن كوني لم أسهم في العدد)».

الدار البيضاء (المغرب)

